Die Tanzkunst des Euripides

Hermann Buchholtz





DIE

TANZKUNST

DES

EURIPIDES.

VON

HERMANN BUCHHOLTZ.

Βάσις ἀγλαΐας ἀρχά.
PINDAR.





LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1871.

DEM ANDENKEN

AUGUST BOECKHS

GEWIDMET.

VORWORT.

Die Entstehung und Geschichte dieser Schrift ist bald erzählt.

Wie nämlich mancher eifrige junge Leser der griechischen Trauerspiele durch einzelne glückliche Bemerkungen, welche ihm ein alter Ausleger oder das lebendige Wort eines bewährten Meisters über die körperlichen Bewegungen des Schauspielers oder des Choreuten giebt, sich zu einer heftigen Sehnsucht verleiten lässt nach dem, was ihm nicht gegeben werden kann, diese Bemerkungen vereinigt und vervollständigt zu sehen zu einem treuen, klaren Gesammtbilde einer melisch-orchestischen Aufführung: so entstand mir schon während meiner Universitätsjahre der Keim zu dem jetzt veröffentlichten. Des Sophokles Rufe zur Gottheit und August Boeckhs Erklärungen zu denselben begeisterten mich; ich sagte mir, wie bedeutsam dem Zuschauer im Alterthum schon jeder einzelne Schritt sein musste: diese einzelnen Schritte wünschte ich zu haben und so zum Ganzen zu kommen. Da aber überall der Weg vom Einfachen zum Verwickelten, vom Bekannten zum Unbekannten der sicherste ist, so fasste ich das einfache Schreiten der Anapaesten, bei welchen es des Unbekannten oder des noch nicht Erörterten am wenigsten giebt, zunächst ins Auge. Eine Vergleichung dieses Masses und des hier Gewonnenen mit den Daktylen und den Kretikern und widerum mit den Jamben oder Trochaeen ergab den Satz: jede betonte Länge eines jeden Versfusses wird bei orchesti-

scher Vorstellung durch Auftreten mit einem Fusse begleitet. Alle griechischen Versfüsse aber waren ursprünglich in zwei Klassen eingetheilt, nämlich in solche, deren leichte Kürzen ebenfalls mit einer, wenn auch leiseren, Berührung des Bodens verbunden waren, und in solche, deren leichte Kürzen nur die Bewegung des Fusses in der Luft vor seinem Niedersetzen begleiteten. Diese Eintheilung lebt noch fort in dem Sprachgebrauch der Metriker, welche von den einen Versfüssen je einen mit dem Namen Schritt, das ist was uns von der Stelle fördert, bezeichnen von den anderen nur je zweien denselben beilegen.

Diese Entdeckung, der Nachweis wie sie sich bewährt und bestätigt, bildet den Kern meiner Arbeit in dem siebenten bis zum zehnten Kapitel. Ob ich recht gethan habe meine Neuigkeit, statt sie in einer Zeitschrift der Welt zur Prüfung vorzulegen, noch weiter zu umkleiden wird der Leser beurtheilen. Wenigstens war, was ich zunächst hinzufügte, bei der Entstehung des Keimes mit entstanden.

Denn die Anapaesten sind mir nicht nur als Schlüssel zu jener Lehre lieb geworden. Ihr Zusammenhang mit der Verehrung des Apollon trug eines Theils wesentlich dazu bei es zur Gewissheit werden zu lassen, dass ein jedes Tanzen, das Stampfen des Bodens mit den Alten zu reden, ein Ruf, eine Sprache zur Gottheit ist, andern Theils zeigte derselbe, wie aus der ursprünglich diesem Kultus angehörenden Art des Gebetes sich dem Griechen Tanz und musische Kunst überhaupt entwickelte. So setzte sich vor jene Elementarlehre der chorischen Kunst in den Kapiteln von drei bis sechs eine kurze Geschichte derselben, wie sie durch die Religion geschaffen im Dienste derselben sich bildet, dann im Dienste des Staates, im Glanze der Höfe und der hellenischen Versammlungen, in den attischen Festen des Dionysos.

Gerade zu diesem Ende, zur tragischen Emmeleia, eilte ich hier, weil mir alles auf dem Boden der Lesung der Tragiker und besonders des Euripides erwachsen war. Sie bieten uns die Beispiele für das ihnen Eigenthümliche wie

für das von den Vorgängern Uebernommene. Sie berücksichtigte ich deshalb in dem Eröffnungsstücke und in dem Schlusse, welche ich den genannten beiden Theilen noch hinzuzufügen mir erlaubte. Eine Eröffnung: was ist denn chorische Kunst und was macht der Trauerspieldichter mit derselben? Einen Schluss glaubte ich nicht besser machen zu können als mit dem Hinweise auf das Viele, was zu vermissen bleibt, wenn man das Einzelne, welches ich zu geben versuchte, an einem Beispiel zu einem Ganzen werden lassen will. Die Bitte, mit dem Vorwurfe der Eitelkeit und Alleswisserei nicht zu eilen, wollte ich auch dem Ganzen noch vorgesetzt wissen durch eine Einleitung über das Grosse, was manche schon gewusst und geleistet haben.

Obgleich nun die gegenwärtige Zeit jener der ersten Entstehung dieser Gedanken nicht ganz nahe steht, bin ich mir doch bewusst mich oft und gern in dieselbe zurückgedacht zu haben. Für die wünschte ich namentlich zu schreiben, welchen es ähnlich ergeht als mir damals. Der studirenden Jugend möchte ich ein Gegengewicht geben, nicht sowol gegen ihre ernste Beschäftigung mit der formalen Seite der Tragiker, ohne welche eine höchste Erkenntnis und Freude unmöglich ist, als für die verächtliche Art, in welcher widerholt mit Bekämpfung der grössten Forscher und Denker von der wirklichen Aufführung der griechischen Trauerspiele gesprochen ist. In dem Eifer die Lobrede der herrlichen alten Zeit auf Kosten der unseren zurückzuweisen, ging man so weit, dass man das Wirkliche nicht nur nicht anerkennen, sondern nicht einmal erkennen wollte. Könnte ich ihr also den Genuss und die Freude bei ihrer schönen Bemühung erhöhen, so würde ich mich für reichlich belohnt halten, meinen Zweck vollständig erreicht zu haben glauben.

Hierzu, wird der Leser sagen, gehört, dass ich vor der Beurtheilung der Kenner bestehe. Dass ich dies freilich mit Zuversicht erwarte, kann ich nicht gerade sagen. Weil Manches neu ist, werden Tadel und Widerspruch nicht ausbleiben. Doch hoffe ich sicher: wer die Schwierigkeit der

Aufgabe erkennt, wird eher viel als wenig geleistet finden; sollte auch Vieles vor einer vernünftigen und ernsten Prüfung als unhaltbar erscheinen: hier selbst durch nur Weniges gefördert und zu fortgesetzter Arbeit aufgefordert zu haben, muss der billig denkende erfreulich nennen. Auch ist es wirklich nicht so gar viel als es auf den ersten Anblick erscheinen könnte, was ich gebe. Gleichsam nur die in den Felsen eingedrückten Fussspuren jener grossen Menschen der Vorzeit habe ich gewiesen ohne Behauptungen oder Dichtungen über das Schreiten selbst hinzuzufügen, welches jene verursachte.

Wenn ich dem Euripides aus Dankbarkeit für die Beispiele, durch welche das Aufgestellte deutlich werden sollte, eine Stelle in dem Titel angewiesen habe, so wird man darin nicht eine Verschärfung meiner Aufgabe erblicken, als glaubte ich das Ganze der tragischen Tanzkunst und dazu auch noch die Eigenthümlichkeiten des Euripides bis ins Einzelnste ergründet und dargelegt zu haben. Im Gegentheil, wer eine Beschränkung derselben hierin erkennt, wird was ich sagen wollte getroffen haben.

Da ich nur selten und vorübergehend eine grössere Bibliothek benutzen konnte, wird es nicht fehlen, dass dies oder jenes Treffliche mir unbekannt geblieben ist. Dagegen ist einiges Verwandte, was nur geringe oder gar keine Ausbeute gab, um das Buch nicht zu beschweren, nicht erwähnt worden. Die verneinende Rede und der Widerspruch ist fast gänzlich gemieden. In der Anführung von Zeugnissen denke ich mässig gewesen zu sein. Sie hat um der Glaubwürdigkeit und um der Annehmlichkeit willen statt gefunden.

Möchte das Büchlein nicht als zu klein in der grossen Zeit verschwinden und bei seinem Erscheinen ein für Deutschland edeler Friede begonnen haben.

Landsberg an der Warthe, im December 1870.

Uebersicht des Inhaltes.



Einleitung.

Mit der Frage nach der Art und Weise, in welcher Choreuten und Schauspieler die melischen Theile der attischen Trauerspiele tanzend darstellten, verbindet sich die nach der Entstehung der Dunkelheit, welche sich über diesen Gegenstand verbreitet hat. Wir müssen erstaunen, wie es möglich war, dass die vielen Leser und Ausleger der drei Tragiker im Alterthum nicht diese dem Buchstaben Leben verleihende Kunst besonders ins Auge fassten, wie nicht einer oder der andere der feinsten Köpfe ein vollständiges Buch über das, was er gesehen, mit gründlicher Darlegung aller Einzelheiten uns hinterlassen konnte, wie vielmehr die Scholien von nichts so wenig und selten reden als hiervon. Geringschätzung, wird uns wiederholt und bestimmt versichert, drückte diese Kunst nicht, welche in den ältesten und in den Blütezeiten der griechischen Staaten die grössten und besten Männer übten und geübt wissen wollten. War doch Sophokles, welcher selbst in seiner Nausikaa aufgetreten sein soll, Feldherr neben Perikles. Wenn aber für die dürftige Beschäftigung mit diesen Kunstleistungen von Seiten der gleichzeitigen und wenig späteren Beobachter und Forscher sich trotzdem kein anderer Grund als Geringschätzung finden lässt, so werden wir wol eine besondere Art der Geringschätzung annehmen müssen, welche die Ausführlichkeit jener hinderte.

Der Tanz, wissen wir, gehörte wie nur bei irgend einem südlichen Volke zu dem täglichen Leben der Griechen, um so mehr je tiefer sie von der alten Einfalt der Sitten und von der Höhe staatlicher Einrichtung und Freiheit hinabsanken. Und je allgemeiner und alltäglicher das früher fast ausschliesslich festliche Thun wurde, desto mehr bildete es sich zugleich und verfeinerte es sich: den Sinnen schmeichelnde und das Denken verwirrende Mannigfaltigkeit trat an die Stelle der alten Hoheit und Grösse. Mimische Darstellungen ohne alle Worte, sowie Unterhaltungen der Gaukler und Spassmacher aller Art überwucherten die alten mit der Dichtkunst verbundenen Schritte und Geberden. In einer solchen Zeit würden Darsteller jener überwundenen Stufe der Kunst schwerlich ihre Leser gefunden haben. Doch, wird man einwenden, wirklich bedeutende Geister sind nicht die Diener sondern die Herren ihres Publikums, sie schaffen sich ein solches, wenn es nicht vorhanden ist. Aber gesetzt, es wäre etwa einem Aristoteles möglich gewesen wider den Strom zu schwimmen, so war noch ein anderes, was solche Männer die wirkliche Anstrengung ihrer Kräfte anderen Gegenständen zuzuwenden bestimmte. Ich meine das Gegentheil von dem was die Forscher der neueren Zeit immer wider zurückschreckte: die zu grosse Leichtigkeit der Aufgabe. Bei dem engsten und unbedingten Zusammenhange zwischen dem Takt, der Länge und Kürze der Silben und den Tritten der Füsse gab es hier des immer wieder Kehrenden, des jedem, welcher auch nur einem kurzen melisch-orchestischen Vortrage beigewohnt hatte, Selbstverständlichen so viel, dass die Regeln der Tanzkunst, mit welcher Verse begleitet werden, darzustellen ein ganz ähnliches Unternehmen gewesen wäre, als wenn jemand in einem Buche hätte vorschreiben wollen, wie man Verse las und richtig lesen muss. Glaukon von Teos und andere, sagt allerdings Aristoteles, beschäftigten sich hiermit. Aber so erwünscht eine Anweisung der letzteren Art vielen und auch mir sein

würde, sieht doch jeder leicht, dass sie von Plato und Aristoteles fordern etwas zu viel fordern hiesse, und findet es begreiflich, dass uns nur spärliche Notizen hierüber aus dem Alterthume kommen. Wirklich sehr ähnlich war es mit der Tanzkunst, welche sich mit dem Werke des Dichters verband. Sie war nicht im geringsten mannigfaltiger, nicht im geringsten weniger mannigfaltig als die metrische; die einem Verse zukommenden Schritte sogleich mit abzulesen war dem einigermassen Kundigen nicht schwieriger als metrisch richtig zu lesen. Die richtige Modification des typisch Feststehenden zu treffen war freilich so schwierig als ein Gedicht entsprechend und des Dichters würdig vorzulesen oder singend vorzutragen.

Daher ist es nicht zweifelhaft, dass wir genöthigt sein würden nur nach gelegentlichen Winken der Alten uns die Grundsätze des richtigen Ablesens der Tanzschritte zu bilden, selbst wenn wir die Werke von ihnen hierüber, welche wir fast nur dem Namen nach kennen, vollständig besässen.

I.

Schriften der Alten über Orchestik.

Inhaltschwere Worte des Aristoteles, namentlich in der Poetik und in den Problemen, sind auch in der Erforschung der Tanzkunst im alten Trauerspiel Richtschnur und Anhalt geworden.

Unter den Alten aber, deren Verlust wir zu beklagen haben, nimmt die erste Stelle Aristoxenos ein, des Aristoteles Schüler. Seine eingehenden Untersuchungen über den Takt nahmen ebenso auf die Tanzkunst Rücksicht als auf die anderen beiden Schwesterkünste. Ausser solchen Bruchstücken aber, welche dieses bestimmt darthun, sind uns von Athenaeos Stellen bewahrt, in welchen er die Entartung der Musik und auch des Tanzes beklagt mit nur wenigen Gleichgesinnten, welche sich der früheren erinnerten; Stellen

in welchen er Namen von Arten orchestischer Vorträge und Erklärung derselben giebt. Dem Athenaeos verdanken wir ausser Einigem über Aristoxenos noch mehrere werthvolle Nachrichten und Bruchstücke guter Schriftsteller, von letzteren auch noch einige blosse Namen. Unter diesen des Aristokles Werke sehr zu vermissen machen uns Anführungen geneigt wie περὶ μουσικῆς, περὶ χορῶν, ἐν πρώτῳ, ἐν ὀγδόῳ περὶ χορῶν. Ihm verdanken wir jenen die Ausleger herausfordernden Ausspruch: Telestes, der Tänzer des Aeschylos, verstand seine Kunst so gut, dass er die Thatsachen vor Augen stellte, indem er die Sieben vor Theben tanzte. Viele nämlich glauben hier schon ein besonders eingelegtes mimisches Stück ohne Worte zu erkennen: wahrscheinlicher aber ist wol dergleichen dem Aeschylos nicht zuzutrauen und an des Telestes Thätigkeit als Führer oder Führerin des Chores, welcher was um die Stadt her vorgeht sieht und weiss, zu denken. Namenerklärungen gab auch Aristokles und wenn es erlaubt ist daraus, dass er berichtete, die Rhapsoden hiessen auch Homeristen, einen Schluss zu ziehen, so beschäftigte er sich auch mit den ältesten Anfängen der Kunst. Besonders die Entstehungen der mit Tanz verbundenen Dichtungsarten suchte ohne Zweifel Semos von Delos zu erforschen in seinem Buche über die Paeanen. Dass er gern von der Art die Götter zu verehren und von Oertlichkeiten ausging, zeigen seine Nachrichten über Gesänge auf Demeter, über Ithyphallen und Aehnliches. An Wichtigkeit und Bedeutung namentlich für unseren Gegenstand scheinen mit den genannten nicht zu vergleichen Phillis und Diphilos von Delos und andere, von denen Schriften über Musik, über Flöten oder Kitharspiel genannt werden. Selbst wenn sie vollständig vorhanden wären, würden uns wol einzelne Bemerkungen des Platon, Xenophon, Plutarch und anderer werthvoller sein. Von hohem Werthe ist uns dagegen das einzige vollständig erhaltene ausschliesslich über diesen Gegenstand handelnde kleine Buch des Lukianos, des geistreichwitzigen und gewandten Schrift-

stellers des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt. Freilich steht er der Zeit, in welcher er unmittelbar das hätte schauen können, was wir gerne wissen möchten, schon etwas fern[1]; freilich hat er seine lustige Weise über die Welt zu urtheilen mit Mühe und nicht durchaus verläugnet: aber bei den vielen nur Mimen und Pantomimen betreffenden Nachrichten, wie sie ihm seine Zeit in Fülle gab, muss man doch seinem ernstlichen Fleiss Gerechtigkeit widerfahren lassen, welcher uns manches schätzbare gerettet hat und dem ursprünglichen Kern der Gebräuche nachstrebt. Sind doch auch so viele Pantomimen seiner Zeit aus alten Tragödien und Komödien hervorgegangen. Gewiss würde sein Buch nach Verdienst noch fleissiger gelesen und öfter herausgegeben sein, wenn er nicht gleich seinen Vorgängern eine Elementaranweisung namentlich über die Vereinigung von Versmaass und Schritt zu geben unterlassen hätte. Die Vervollständigungen, welche sich für ihn in vielen Schriftstellern des Alterthums finden, zu sammeln, würde eine mühsame und dankenswerthe Arbeit sein. Goldkörner, zuweilen solche, deren Werth von den Sammlern selbst nicht erkannt wurde, enthalten auch die Schriften der alten Metriker und Rhythmiker. Einiges bietet Libanios in seiner Rede für die Tänzer und andere spätere Schriftsteller, Manches die Lexikographen.

Bei weitem die reinsten und reichsten Quellen aber, welchen keine der genannten, auch wenn sie uns vollständig flösse, sich vergleichen könnte, haben wir in den erhaltenen Dichtungen, mit welchen die Tanzkunst verbunden war: in den Gesängen des Pindar, des Aeschylos, Sophokles, Euripides, des Aristophanes. Aus ihnen schöpften zum Theil jene Alten und schöpfen die Neueren immer wieder. Laut reden Inhalt und Verskunst. Dazu hilft uns

---

1) Sagt doch schon Dio Chrysostomos, dass sich zu seiner Zeit das Trauerspiel ohne Gesang und Tanz behelfen musste. τῆς δὲ τραγῳδίας τὰ μὲν ἰσχυρὰ ὡς ἔοικε μένει, λέγω δὲ τὰ ἰαμβεῖα, καὶ τούτων μέρη διεξίασιν ἐν τοῖς θεάτροις, τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρύηκε, τὰ περὶ τὰ μέλη

noch trefflich eine besondere Gewohnheit der Alten, ein besonderer Grundsatz. Der Dichter nämlich und der Künstler im Alterthum und am meisten in der klassischen Zeit Griechenlands entliess sein Kunstwerk aus seiner Werkstätte wie ein selbständiges Wesen, welches ohne fremde Hülfe durch die Welt kommen, überall für sich selbst reden sollte. Es gab für ein Gedicht keine Ankündigungen, keine Theaterzettel, keine in Klammern gefasste Zusätze, keine Anmerkungen. Entweder, dachte der Künstler, kann sich dergleichen ein solcher Hörer oder Leser, wie die sind, für welche ich schreibe, selbst denken und dann mag es fehlen, oder er kann es nicht und dann muss es in der Dichtung selbst mit enthalten sein. Daher finden sich zum Beispiel alle solche Zusätze wie: er kommt, er geht, will gehen, er weint, er lacht, er fällt vor ihm nieder, umarmt ihn usw. in dem Texte des Dramas. Daher sagt bei den genannten Dichtern der Chor oder ein einzelner Tänzer so oft, dass er eben eine entscheidende Bewegung thue. Und hierin ist unter den genannten wieder der gewissenhafteste und ausführlichste Euripides. Wie oft würde bei seinen Auftritten voll Leidenschaft und Feuer ein neuerer Dichter einen Zusatz in Klammer machen müssen: und er bleibt uns diesen Zusatz nicht schuldig, sondern setzt ihn in den Zusammenhang des Ganzen. Welchen Dramatiker könnte, wer über die Körperbewegungen der Choreuten und Schauspieler etwas wissen will, lieber wählen?

II.

Bemühungen der Neueren für diesen Gegenstand.

Seit dem frühsten Mittelalter fehlt es nicht an Forschern, welche über die Körperbewegungen der Alten, besonders auch über die auf der Bühne und in der Orchestra Licht zu verbreiten suchten. Doch standen diese immer ziemlich vereinzelt, niemals wendet sich eine ganze Zeit, eine ganze

Schule der Ergründung der Tanzkunst mit Vorliebe zu. Die Besonnenheit, glaubten immer die meisten, müsse von einem Gebiete abrufen, wo man fast nur auf den eigenen Vermuthungen schwimmend nirgends das sichere Land der Ueberlieferung erblickte. In der Regel wurden daher die Untersuchungen Einzelner als verwegen und werthlos verachtet und ihre Erfolge nicht geprüft. Und doch möchte z. B. einen Scaliger, wenn er versichert die Pyrrhiche vor dem Kaiser Maximilian zum Staunen von Deutschland getanzt zu haben, nicht unbedingt der Windmacherei zeihen, sondern wol nach dem Wie fragen, wer die bedeutende Divinationsgabe des Mannes in andern Feldern nur etwas würdigt. Und dass der um die Sammlung der griechischen Rhythmiker und Musiker verdiente Meibom sich am schwedischen Hofe Spott, Verdruss und Feindschaft durch seine Proben griechischer Tanzkunst erwarb, darf ihm die gebührende Ehre nicht entziehn, selbst wenn es erwiesen würde, dass sein Streben nicht mit Erfolg gekrönt war. Nicht darauf eingelassen die einzelnen Bewegungen zu erforschen hat sich Meursius in seinem Orchestra betitelten Büchlein. Werthvoll dagegen ist dasselbe durch den Nachweis aller möglichen Namen von Tänzen und ihrer Entstehungsarten: auf dies beides, sagt er selbst im Vorwort, kam es ihm besonders an. Daher ist das ganze passend nach Art eines Wörterbuches alphabetisch geordnet. Erschien zuerst 1618 in Leyden. Denselben Titel ‚Orchestra sive de saltationibus veterum' führt ein in Upsala 1685 erschienenes Buch von Bilbergh, welches mir leider nicht zu Gesicht gekommen ist.

Richard Bentley hat nicht nur einige bewegte Tänze des alten Trauer- und Lustspiels beleuchtet, sondern auch zu einer folgerichtigen Erforschung der einzelnen Schritte den Weg gebahnt durch seine Beobachtungen an den legitimen Anapaesten. Sie waren ebenso Beginn und Veranlassung zu einer ernsten und vertieften Betrachtung der Metrik in der nächstfolgenden Zeit als zu den immer

wieder laut werdenden Fragen nach den Bewegungen der Chöre im Grossen wie im Einzelnen. Kühn durch ein grosses Wort das Geheimnis der chorischen Bewegungen im Kleinen zu eröffnen versuchte zuerst der Abt Vincenzo Requeno[2]) in seiner Entdeckung der Chironomie. Das Buch enthält fast nur einen Hinweis auf Bedas Beschreibung der Handzeichen, welche Zahlen und Buchstaben bedeuteten, ihre Erklärung und Empfehlung als aus guter Quelle gekommen. Bedeutend ist, dass er gegen Ende sagt: die Bewegungen des Tänzers mit Haupt, Armen, Leib und Beinen richteten sich auch nach dem kleinsten Theile des Rhythmos; und dass er dem entsprechend versucht nach den einzelnen Versfüssen diese Bewegungen zu bestimmen. Das Bedeutende dieser Stimme ist jedoch nicht gewürdigt worden, weil die Art, in welcher er seinen Satz durchführen zu wollen andeutet, willkürlich und unwahrscheinlich ist. Er schlägt nämlich vor:

einfacher Prokeleusmatiker, die kleinste Bewegung im guten Takttheil, eine ähnliche im schlechten;

zusammengesetzter Prokeleusmatiker, eine mässige Bewegung im guten Takttheil, eine ähnliche im schlechten;

Anapaest a maiore (Dactylus), eine grosse im guten, zwei mässige im schlechten;

Anapaest a minore, zwei mässige im guten (?), eine grosse im schlechten (?);

Jambus, eine kleinste im schlechten, ebenso im zweiten und dritten guten Takttheil usw.

Um die Aufklärung der Geberdensprache des alltäglichen Lebens der Griechen hat sich der Domherr

---

2) Spanier, Exjesuit. Sein Buch erschien italienisch, Parma 1797: Scoperta della chironomia ossia dell' arte di gestire con le mani. S. 116 Proceleusmatico semplice. il moto più piccolo nel battere: altro simile nel levare. Proceleusmatico composto. mediocre nel battere: altro simile nel levare. Anapestico pel maggior moto. uno grande nel battere: due mediocri nel levare. Anapestico pel moto minore. due mediocri nel battere: uno grande nel levare. usw.

Andrea de Jorio[3]) grosses Verdienst erworben durch eine Vergleichung dessen, was in den alten Schriftstellern zu finden, mit Geberden der heutigen Neapolitaner: durch einiges Vortreffliche hat er gewiss mächtig angeregt. Die des Bentleyschen Anfangs würdige Fortsetzung aber war den drei grossen deutschen Meistern Karl Lachmann, August Boeckh, Otfried Müller beschieden. Sie vervollständigten jene feinen Beobachtungen an dem Marschrythmos und setzten die Art des mit ihm verbundenen Schreitens in das gehörige Licht, so dass sie den ersten sicheren Grund für die Kenntniss der kleinen und einzelnen Bewegungen der Füsse legten. Ihre weiteren Untersuchungen über die Verbindung der kleineren Theile des Rhythmos zu Kolon, Vers, System und Strophe bauten sie zum Theil auf dieser gewonnenen Grundlage auf. Am meisten half ihnen fleissige Vergleichung der Beispiele, welche die Dichter geben; wol aber benutzten sie auch die verdienstvollen Arbeiten anderer besonders Gottfried Hermanns über die Natur der Versmasse und Dichtungsarten. Dazu wies Boeckh auf die Nachrichten der Alten über die Natur des Rhythmos hin und er wie Müller wussten, was uns von der Musik der Alten und von ihren Tänzen bekannt war, mit ihrer übrigen Vorstellung von der chorischen Kunst in Einklang zu bringen und zu einem herrlichen Ganzen zu gestalten. In dieser Hinsicht sind Boeckhs Pindar, desselben Antigone griechisch und deutsch mit den schon früher erschienenen beiden Abhandlungen, Müllers Eumeniden griechisch und deutsch mit erläuternden Abhandlungen einzig und unsterblich. Als eine Vorläuferin wenigstens der letzteren beiden Arbeiten könnte man vielleicht die von Friedrich August Wolf ohne seinen Namen herausgegebene Bearbeitung von Aristophanes Wolken ansehen. Wie diese Art zum Genuss eines ganzen klas-

3) La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano. Napoli 1832. A Sua Altezza Reale Federico Guglielmo princ. ered. di Prussia.

sischen Meisterwerkes zu führen auch in weiteren Kreisen sich Ansehen verschaffte, bezeugen die noch vor der Herausgabe der Antigone beginnenden Aufführungen dieses Stückes mit Mendelssohnscher Musik. Wie weit man schon war, zeigen die über dieselben gefällten Urtheile der Kenner, Boeckh an ihrer Spitze. Er sagt unter Anderem: 'Bei unserer Darstellung der Antigone wurde die Parodos (Strahl des Helios) zum Theil in Halbchören gesungen und der Chor, der wie zu Athen aus fünfzehn Personen bestand, trat auch in Halbchören Mann hinter Mann auf. Ob Halbchöre hier bei den Alten statt hatten, lässt sich weder behaupten noch verneinen, doch bedünkt es uns nicht wahrscheinlich. Der Aufmarsch des Chors geschah bei den Alten gewöhnlich in einer Kolonne, welche fünf Mann tief war, drei Choreuten in jeder Reihe, doch findet auch eine Stellung von drei Reihen hintereinander statt, jede von fünf Choreuten; der Chor entwickelte sich dann in kunstreichen tactisch-orschestischen Evolutionen. Abgerechnet, dass bei unserer Aufführung hierzu kein Raum vorhanden war, würde eine lange Einübung der Choreuten, wie sie zu Athen stattfand, zur Nachahmung des Antiken erforderlich gewesen sein, und die Sache hätte vielleicht unseren Zuschauern doch steif und pedantisch geschienen. Vielleicht wäre sie jedoch in einem grösseren Raume des Versuches werth. Wie die weiteren mässigen Tanzbewegungen der tragischen Emmeleia zu regeln sein würden, lassen wir unberührt; nur ein geringer Ersatz dafür lag in den Bewegungen und Stellungen, welche unsere Choreuten machten. Ginge man tiefer in das Orchestische ein, so würde sich manche einzelne Schönheit des Sophokleischen Chors herausstellen lassen; wie die Griechen vorzüglich in dem lyrischen Hyporchem den Inhalt der Worte oder die Begriffe durch Musik und Tanz nachahmten, so geschah es auch hier und da in der Tragödie, und für die Antigone beweisen dies die Rhythmen an mehreren Stellen der beiden Tanzlieder; indess ist zu zweifeln, ob für unsere

Augen und Ohren durch die Darstellung dieser feinen Besonderheiten viel würde gewonnen werden'. So konnte Boeckh bereits sagen, dass er sich wol getraute ordentliche Anweisung zur Aufführung griechischer Chortänze zu geben, wenn dergleichen nur für das grössere Publikum wäre; denn obgleich zu beklagen bleibt, dass er dieselbe nicht wirklich gab, muss man doch eingestehen, dass es den Winken, welche er bei dieser und jener Stelle über das Orchestische giebt, anzumerken ist, die Vorstellung in ihm über die Art des Zusammenhanges von Wort und Tanzschritt war keine unklare oder lückenhafte, sondern schon fast eine vollständige Lehre.

Ausser in der Betrachtung der Anapaesten wendet sich Otfried Müller fast ausschliesslich der Erforschung der Bewegungen des Chores im Grossen zu. Während Boeckh die Tänze des tragischen Chores der Griechen auf Parodos und besonders eingelegte Tanzlieder beschränkt, Hermann aber nach Marius Victorinus und Aristoteles Poetik in den Stasima den Chor nur während der Epoden auf seinem Platze stehend wissen wollte, in den Strophen und Antistrophen aber Schwenkungen nach rechts und links machen liess, gelang es ihm das Stasimon so in seine Rechte einzusetzen, dass es allerdings getanzt wurde, jedoch ohne dass der Chor als Ganzes seine Stelle veränderte, nämlich nur von Einzelnen, welche sich einander entgegenbewegten, an einander vorüber kamen und ihre Plätze tauschten. Ausser den nicht widersprechenden und zustimmenden Nachrichten macht er besonders die Aehnlichkeit der Bewegungen des alten kyklischen Chors auf dem Schilde des Achilleus geltend, sowie dass die Evolution eines Lochos von den alten Taktikern Chorevolution (χορεῖος ἐξελιγμός) genannt wurde, bei welcher die Vordersten die Hintersten wurden, ohne dass der Lochos im ganzen seine Stelle verliess. Hierbei hätte er nur Hermanns richtigen Bemerkungen über die Epodos in der Art Rechnung tragen sollen, dass die mit einer Epodos versehenen Chor-

lieder sowie noch manches andere, wenn nicht zu den eigentlichen Boeckhschen Tanzliedern, doch auch nicht zu den eigentlichen Stasima gerechnet wurden.

Um den Begriff der Parodos haben sich fleissig und mit Erfolg bemüht Kock, Leopold Schmidt, Ascherson, aber doch dieselbe nicht genug von einem anderen Tanzliede unterschieden, indem sie was der Name sagt nicht genug hervorheben, nämlich dass sie zum ersten Male den Chor in seine Stasis gelangen lassen muss, mag sie Anapaesten enthalten oder nicht. So deutlich wie nur irgend möglich sagt der Scholiast zu den Trochäen nach der Epodos im ersten Chorliede der Phoenissen: 'das heisst Stasimon, denn was nach einer Parodos folgt nennt man Stasimon.' Was also z. B. im Agamemnon des Aeschylos nach dem daktylischen aus Strophe Antistrophe Epodos bestehenden Liede unmittelber folgt, ist alles Stasimon: der Begriff der Parodos reicht von dem Anfange der Anapaesten bis zum Ende derselben und vom Beginn des schon genannten Epodischen κύριός εἰμι θροεῖν bis zum letzten Verse desselben

αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω

und nicht weiter. Die den Chor auf seinen Platz führende Epodos weg zu lassen war ein seltenerer Ausnahmefall als die den Anfang seiner Bewegung regelnden Anapaesten weg zu lassen. In beiden Fällen aber blieben die Schritte selbst, welche nach dem richtigen Platze hintrugen, nicht weg; denn sie bilden eigentlich die Parodos, nicht der sie verschönernde und leitende Gesang. Alles, was weder Stasimon noch Parodos ist, führt von der Stasis weg und wieder zu ihr zurück: die Parodos führt überhaupt erst in die Stasis.

Auf die Unterschiede der Stilarten oder τρόποι in den Dichtungen, also auch zugleich in den Gesängen und Tänzen, welche sich mit jenen verbinden, machen widerholt in ihrem metrischen Werke aufmerksam Rossbach und Westphal. Indem sie die Betrachtung mehrerer Versmasse mit dem Historischen beginnen, geben sie auch

hier und da die Spuren ältester Verwendung mancher Tanzweisen. Ihre Andeutungen dieser Art lassen sich öfters begründen und vervollständigen aus den Werken der Geschichtsforscher, der Alterthumssammler, der Archaeologen, der Mythologen. Manche Anregung, welche ich der Geschichte Griechenlands von E. Curtius, Creuzers Symbolik, den Mythologien Eduard Gerhards und Prellers, archäologischen Aufsätzen Gerhards und Welckers verdanke, könnte man ähnlich noch aus mehreren geistesverwandten Büchern schöpfen. Und wie alle Theile der Kenntnis und Erforschung des klassischen Alterthumes untereinander zusammenhängen, wird sich nicht nur aus den diesem Gegenstande naheliegenden Arbeiten, wie Theodor Bergks und anderer über die Lyriker und besonders F. W. L. E. Luetkes und Moritz Schmidts über den Dithyrambos Manches gewinnen lassen, sondern es wird wenige gute Schriftsteller des Alterthums und wenige tüchtige Gelehrte der Neuzeit geben, bei denen sich nicht Vortreffliches für die hierher gehörigen Fragen fände. Gerade aus den verwandteren Schriften über Pantomimik aber wird sich das hier Verwendbare oft am schwierigsten herausfinden lassen.



1. Hände und Füsse.

Οἱ ὀρχησταὶ διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.
Aristoteles.

ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ᾀδομένων. Athenaeos.

Den Rhythmos oder Takt nennen die alten Metriker und Rhythmiker den Vater des Versmasses und den Gott desselben; jener, heisst es, giebt diesem seine Entstehung und ruft es ins Leben. So Longinos. Gewiss nicht mit Unrecht, da wirklich das gesprochene Wort, wenn wir nicht zugleich darin Takt wahrnehmen, uns kein Versmass enthält oder hören lässt. Vielleicht noch deutlicher für uns und nicht im Widerspruche mit dieser Erklärung der Alten glaube ich den Takt oder Rhythmos, jenes wunderbare Wesen, welches A. Boeckh nach Platon eine nicht erklärbare Eintheilung der Zeit nannte, die Seele zu nennen in dem gesprochenen und gesungenen Wort und in dem Klang der musikalischen Instrumente. Nannte doch auch Euripides so gern die Seele im Menschen Gott. Wie die Seele dem Leibe Gestalt und Bewegung giebt und der Leib nicht ohne sie sein kann und schnell verfällt, so der Klang ohne den Takt.

Damit dass Boeckh sagt, der Rhythmos oder Takt sei eine Eintheilung der Zeit, sagt er zugleich, dass er die Seele oder das Belebende für jede in der Zeit d. h. durch vorübergehende Darstellung auf uns wirkende Kunst sei, also

nicht nur für Wort, Gesang und musikalisches Instrument, sondern auch für den Tanz, welchen er mit den Alten sogar an die Spitze dieser drei stellt: erstens körperliche Bewegungen, zweitens melodischer Klang oder Ton, insofern er hoch oder tief ist, dargestellt durch Gesang oder musikalisches Instrument, drittens der artikulirte Laut. So dürfte ich auch sagen: der Rhythmos oder Takt ist die Seele für erstens körperliche Bewegung, zweitens für Klang, sei es a) der musikalischen Instrumente, b) des Gesanges, c) der Sprache. Oder erstens für sichtbare, zweitens für hörbare Kunstleistungen. Ausgeschlossen also ist der Takt als Seele für die Werke nicht vorübergehend wirkender Künste wie der Maler und der bildenden Künste, obgleich wir dieselben auch wie den Tanz mit Hülfe des Gesichts wahrnehmen und geniessen.

Das Wesen der Kunst ist zugestandenermassen nicht zum geringsten Theil Nachahmung. Da die Werke der bildenden Künste der Natur Werke nicht in ihrem Werden und Vergehen sondern in ihrem Sein nachahmen, so bedürfen sie der Seele als eines Bewegenden nicht: sie lassen durch die Anschauung des von der Seele gebildeten Leibes dieselbe nur ahnen. Da vorübergehende Kunstleistungen die Aufgabe haben die Welt in der Zeit, das heisst Handlungen und Empfindungen, zur Darstellung zu bringen, so haben sie eine der wirklichen das heisst menschlichen und göttlichen ähnliche Seele, deren Haupteigenthümlichkeit die Bewegung ist, am meisten nöthig. Diese ist aber der Takt, ohne welchen eine Musik keine Musik, eine Sprache keine Sprache, ein Tanz kein Tanz wäre.

Die Seele in den Werken der bildenden Künste ist die Gestalt. Denn wie es in der Zeit keine organischen Leiber ohne Leben giebt, so im Raume keine Körper ohne Gestalt: dazu kommt, wie schon gesagt, dass wir von derselben auf die wirklich bewegende Seele schliessen. Dem Leiblichen gehören in diesen Künsten die Farben an.

In den auf das Ohr wirkenden Kunstleistungen ent-

spricht die Höhe und Tiefe des Tones oder die Melodie der Farbe der dauernden Kunstwerke; die Bewegung und der Takt ist hier die Seele oder das was dort die Form ist.

Die Künste treten zum Wettstreite an. Die des Bildhauers, welche fühlt dass die Stärke der Seele im Uebergewicht gegen die des Leibes den höheren Rang sichern muss, wirft den Schmuck der Farben hinweg um die Form möglichst mächtig werden zu lassen. Ihrem Beispiel will die Dichtkunst folgen und bedient sich der Sprache ohne die Melodie, sodass wenig Wechsel in Höhe und Tiefe der Stimme vorhanden ist, damit der Rhythmos mächtiger wirke. Wie jene die Malerei, so will sie den Gesang überflügeln und hoch über der Instrumentalmusik stehen, welche die mehr leibliche Melodie gleich dem Gesange beibehält und das dem höheren als nur künstlerischen, nämlich dem menschlichen und göttlichen Geiste dienstbare Wort aufgiebt. Die Künstler des Tanzes allein widersetzen sich diesem Streben. Diesen Kunstleistungen liegt, ähnlich Lessings Sinngedichten, die weniger als Klopstock erhoben und fleissiger gelesen sein wollen, wenig am Range und alles am Leben. Daher wollen sie den Takt oder die bewegende Seele an d e m zeigen, was Gegenstand der nächstunteren Kunst, der Malerei und bildenden Kunst ist, nämlich an dem, was dem Auge wahrnehmbar ist, an Gestalt und Farben, und sie verschmähen zugleich, was ihren edleren Schwesterkünsten, Musik und Dichtung, Leibliches eigen ist, den Klang der menschlichen Stimme und der musikalischen Instrumente als ein schönes sie empfehlendes Beiwerk keineswegs.

Den Künstlern des alten Griechenvolkes war es beschieden, dass die Menge des Leiblichen die Seele oder den Rhythmos in ihren Kunstwerken nicht überwucherte, sondern zu höherer Kraft und zu vollkommener Herrschaft erstarken liess; sie vielleicht einzig in aller Kunstgeschichte lieferten durch die That den Beweis, dass Dichtkunst Musik und Tanz dieselbe gemeinsame Seele Rythmos oder

Takt haben, indem sie diese drei Künste zu einer, nämlich der chorischen, zusammenfassten, welche durch sichtbare Körperbewegungen, durch gehörtes Wort und Melodie menschlicher Stimme sowie die Klänge der Instrumente den Takt oder Rhythmos nur um so mächtiger empfinden liess.

Befähigt hierzu wurden die griechischen Künstler als Lehrer und Sprecher des Volkes, welches dazu berufen war, als Muster aller späteren Bildung, eine gleichmässige Ausbildung aller Kräfte zu erstreben und im hohen Grade wirklich zu erreichen. Dies Volk, hört man mit Recht rühmen, kannte in seinen besten Zeiten kaum den Zwiespalt von Leib und Seele, welcher uns Neueren so vielfach die Heiterkeit der Lebensanschauung trübt. Dies Volk, besonders das attische, verstand sich aufs Reden wie keins, wie keins darauf seine innersten Empfindungen mit aller Klarheit des südlichen Himmels auf die mannigfaltigste Art zu äussern. Die bunte und lebensvolle Geberdensprache der Italiener, welche das Erstaunen und die Aufmerksamkeit der Reisenden erregt, ist unbedeutend den Bewegungen der Hände gegenüber, welche der Grieche während der Rede und ohne ein Wort zu reden gebrauchte um sich verständlich zu machen. Da die südlichen Theile Italiens, das alte Grossgriechenland und Sicilien, noch heute hierin am ausgebildetsten sind und einige Hauptzeichen noch dieselben sind als im alten Griechenland, so ist gewiss die Vermutung nicht zu gewagt, dass die Griechen wie in der Kunst so auch in diesem Theile der Volkssprache Lehrmeister der Italer gewesen seien. Hierher gehört vor allem das ruhige aufwärts und rückwärts Bewegen des Kopfes um zu verneinen, ἀνανεύειν, renuere, das Kopfschütteln um Unwillen zu bezeichnen, ϲείειν, quassare it. tentennare und crollare il capo. Dass auf den Boden geheftete Augen wie heutzutage in Italien auch den Alten Feindschaft bedeuteten, zeigt Vergil deutlich, indem er das Bild der den Troerinnen nicht gnädigen Pallas, als sie den Peplos zum Geschenk bringen, dieses Zeichen brauchen lässt. Diva

solo . . Auch die abgewendeten Schultern, das den Rücken kehren zum Zeichen des Unwillens — spalle rivoltate — finden sich hier zugleich. Wenn der Italiener um Schlauheit zu sagen den Daumen und den Zeigefinger von der Wurzel zur Spitze der Nase hinabgleiten lässt, wer kann da dem de Iorio in seinem angenehm belehrenden Buche Unrecht geben, wenn er hierin die Versinnlichung des ἀπομύσσειν und des emunctae naris der Griechen und Römer erblickt? Auch die corna als Amulet gegen Zauberei mit dem Zeigefinger und dem Kleinen gemacht weist derselbe als von den Alten überkommen nach. Wie gesprächig muss der ganze Körper der Redner beider Völker gewesen sein nach Ciceros und Quintilians Andeutungen. Dem zuwenig feurigen Calidius wird vorgeworfen, dass er in einem Giftmischerprocess sich nicht einmal Stirn und Hüften geschlagen, nicht einmal mit dem Fusse gestampft habe: bei einem solchen Vortrage seien die Zuhörer fast eingeschlafen. Vor zu grosser Geschwätzigkeit der Finger und der Geberden warnt Cicero ebenfalls. (Or. 59. Lukian, Rednerschule 19.)

Zu der feststehenden Geberdensprache gehörten ausser den Zeichen, welche Kopf und Gesicht allein oder in Verbindung mit den Händen machten um Verachtung, Lob, Warnung, Tadel, Drohung und Aehnliches auszudrücken, noch die kleinen und grossen Zahlzeichen. So berichtet Beda, dass die linke nach aussen geöffnet, die Finger nach oben auf die Brust gelegt die Zahl zehntausend bezeichnete; die linke nach aussen geöffnet an die linke Hüfte gelegt bedeutete 70,000; dieselbe Geberde mit umgekehrter Hand, so dass die Fläche nach innen kam, besagte 80,000 usw.

Eine so wol ausgebildete Geberdensprache war, wie man denken kann, im höchsten Sinne eine lebende, das heisst im Stande sich fortwährend weiter zu bilden; alle Tage erlebte sie Bereicherung. Jeder einigermassen lebendig fühlende Mensch aus dem Volke schuf ohne es zu denken zu den bestehenden allgemeinen Zeichen nach seinem Bedürfnis neue, welche von seines Gleichen verstanden wurden.

Nimmt man hierzu den Umstand, dass wie in Italien heutzutage so noch viel häufiger bei den Griechen auch Beine und Füsse mitsprachen, bei symbolischen Handlungen des religiösen Glaubens wie des alltäglichen Lebens betheiligt waren, so ist klar, wie sich diesen Menschen der Tanz als Eins mit dem poetischen Vortrage einfinden und ausbilden musste. Was den sinnlich denkenden recht deutlich und gefällig sein sollte, musste von dieser dem Auge verständlichen Sprache unterstützt sein, mochte es auch noch so ernst und würdig sein: und wie viel mehr wenn ausgelassene Lustigkeit und heitere Lachlust geweckt werden sollte.

Wie wurde aber der Uebergang von der mimischen Sprache des Leibes zu einem wirklichen taktmässigen Tanze gemacht? Wie war es möglich, dass aus den dem geistigen Inhalte dienstbaren Geberden sich etwas an das Versmass gebundenes entwickelte? Man könnte sagen: es war ebenso möglich und wunderbar, und ist ebenso schwer oder unmöglich zu erklären, als dass sich aus der prosaischen Rede die vom Versmasse und vom Takt geleitete bildete. So lobenswerth ein solches sich Bescheiden ist, scheint doch ein äusserer Anlass von der Beschaffenheit unseres Körpers wenigstens als behülflich, wenn nicht als einzige oder wichtigste treibende Ursache zu dem in Rede stehenden Uebergange genannt werden zu dürfen. Ich will den Leser nicht aufhalten. Ich meine den Unterschied zwischen den Händen und Füssen des menschlichen Körpers. Die Füsse spielen in der Geberdensprache des heutigen Italieners eine bei weitem geringere Rolle als die Hände, und wenn sie der Grieche mehr gebrauchte als der Italiener, wie ich zugebe und sogar gewiss glaube, so standen sie doch sicherlich den Armen und Händen weit nach. Nicht nur zufällig ist uns viel weniger von ihnen berichtet. Wir tragen ja die ganze Last unseres Leibes durch sie: wie sollte da nicht ihnen von den freien oberen Gliedern billig vieles abgenommen werden? Der obere Theil unseres Leibes

fällt ja, besonders wo viele Menschen beisammen sind, weit mehr in die Augen: wie sollten wir da nicht mit diesem zu denselben reden? Muss nicht wiederum unter einer geringeren Anzahl eine Veränderung der Stütze des ganzen Leibes eine viel grössere Aufmerksamkeit erregen als dem sich nur seines Gleichen äussern wollenden lieb ist, werden die unteren Glieder also nicht billig fast wie der Rumpf und der gesammte Leib für die Aeusserungen der heftigsten Empfindungen aufgespart? Recht gut; wie kommen aber nun die so in Anspruch genommenen Stützen des Leibes darauf sich nach dem Takte in Bewegung zu setzen? Müssen sie nun, während sie im gewöhnlichen Leben nachsichtig geschont werden, wenn es an einen von Mimik begleiteten poetischen Vortrag geht, doch auch heran? Nicht anders. Der Dichter — mit dem Vortragenden eine Person oder von ihm verschieden, gleichviel — der Dichter hat seinen Text, der die Zuhörer packen und führen soll, so wie er will, in Verse gebracht. Die Hände, das Haupt, die Augen, das Gesicht dienen geschäftig den Inhalt seiner Erzählung, seiner Lobrede, seiner Aufforderung oder was es sonst sein mag anschaulich zu machen. Nur selten bedarf er hierzu eines der Füsse. Soll nun, was vielleicht nicht das Schlechteste an seinem Kunstwerk ist, der Takt und ein grosser Theil der Formenschönheit solcher Beihülfe, wie sie dem Inhalt zu gute kommt, ganz entbehren? Soll der Text durch das Poetische und Metrische an sinnlicher Gefälligkeit gewonnen haben, die Mimik aber nur soweit gehen wie sie fast auch im gewöhnlichen Leben oder beim Redner geht?

Doch bin ich weit entfernt zu behaupten, dass die metrische Form die Tritte der Füsse hervorgerufen habe. Habe ich also nur zum Scheine und aus Lust gestritten? Keineswegs. Sondern man erlaube mir einen kleinen Zusatz zu dem Gesagten. Die mimische Sprache ist sowenig durch unseres Mundes Sprache ins Leben gerufen als das taktmässige Treten der Füsse durch die Verse. Beides

sind vielmehr Geschwisterpaare: die ersten beiden durch die Fähigkeit und den Willen unseres Geistes seine Gedanken mitzutheilen hervorgebracht, die letzteren beiden durch den Takt oder unser Gefühl für kunstmässige Eintheilung der Zeit. Es wird sich zuweilen sogar zeigen, dass ein gewisser Takt früher sich durch Tanz und Schritt zur Erscheinung brachte als durch Vers. Ueberall aber ist er wenigstens gleich alt und geht auf das engste verbunden mit seinem entsprechenden Versmasse durch die besten Zeiten seiner sowie der Entwickelung und Ausbildung des letzteren hin. So bedeutend übrigens für die Erkenntniss des Wesens und der Entstehung des Tanzes der Unterschied von Hand und Fuss des menschlichen Leibes ist, so unrecht würde man doch thun denselben in der Auffassung des griechischen Tanzes durchaus festhalten zu wollen. So wenig als Verskunst und Inhalt dem griechischen Künstler klassischer Zeit zweierlei ist, so wenig bleiben ihm Tanz nach dem Versmasse und mimische Darstellung des Inhalts zweierlei: geschweige denn dass ersterer den Füssen, letzterer den Händen ausschliesslich zufalle. Ovids Vorschrift: wer weichgeformte Arme hat, soll tanzen — sunt mollia bracchia? salta — zeigt genügend, dass die Arme so sehr oder mehr als die Beine tanzen. Ja die Vereinigung des Mimischen und Taktmässigen, die Verbindung der Thätigkeit der Füsse und Hände zu einer taktmässig mimischen Sprache begreift sich sogar als fast natürlicher als jene von Inhalt und Verskunst in der Poesie. Denn nicht nur sind beides Glieder eines Leibes, sondern beides sind auch Werkzeuge einer mimisch prosaischen Sprache. Werden nun die Füsse als vom Inhalte weniger beschäftigt aber doch auch beschäftigt bedeutend oder gänzlich durch den Takt in Bewegung gesetzt, so müssen die mit ihnen gemeinsam zu wirken gewöhnten Hände auch jetzt etwas an ihrer Thätigkeit theilnehmen: die prosaisch-mimische den Inhalt gar zu alltäglich ausdrücdkene Sprache wird, da die Füsse ihren Dienst fast ganz ver-

sagen und die Hände von ihnen mit fortgerissen werden, etwas zurückgedrängt und verwandelt sich unmerklich in eine mehr künstlerische von Gesetzen der Schönheit und von der Eintheilung der Zeit bedingte Poesie[1]). Das und nichts anders ist der griechische mimische Tanz. Je niedriger eine Poesie ist, je mehr sie sich mit der alltäglichen und sinnlichen Seite des menschlichen Lebens beschäftigt, desto mehr herkömmliche Zeichen der Geberdensprache des Volkes wird der Tanz zeigen. Wenn es sich darum handelt Aristophanes oder gar Sophrons Tänze sich vorzustellen, so ist die fast vollständige Unkenntnis der Geberdensprache und Cheironomie der Alten ein unersetzlicher Verlust und ein unüberwindlicher Mangel. Wol schmerzlich ist dieser Verlust auch in manchen Stücken des Euripides und der Tragiker: in den meisten Chorgesängen und Kommen und Monodien aber ist er wie bei Pindar und den edlen Lyrikern wenig empfindlich oder reicht das Wenige was wir wissen können fast aus. Die ernste Würde und Feierlichkeit vermeidet die gewöhnliche Geberdensprache. Wenn uns vom Philosophen Theophrast berichtet wird, er habe auf seinem Lehrstuhle sich keiner Bewegung und keiner Geberde enthalten, ja sogar einmal, als er von dem Gutschmecker gesprochen, sich die Lippen geleckt, so ist dies eben die seltsame Ausnahme von dem Ernste der anderen Philosophen; und wie uns von Perikles gerühmt wird, dass er auf der Rednerbühne aus Eifer für das Edle und Anständige das Spiel der Hände und den Wurf seines Gewandes auf ein Geringstes beschränkte, so werden wir die Schauspieler in der Tragödie die höhere ernstere Lebensanschauung nachahmend denken müssen, jene im Lustspiel das Alltägliche und Verwunderung mit Lachen Erregende. Die besonders Helden und Könige vorstellenden tragischen Schauspieler werden also mit ihrem

---

1) Dass die Hände erst später am Tanze Theil zu nehmen anfingen, scheint Athenaeos 630 aus guter Quelle zu haben.

Leibe wol ohne Bedenken die der gottesdienstlichen Symbolik angehörenden Bewegungen nachahmen. Sie werden ihren Schwur mit Erheben der Rechten begleiten, sie werden die Götter mit beiden nach oben gekehrten Handflächen und erhobenen Armen mit dreimaligem Auftreten des rechten, linken und rechten Fusses rufen, sie werden mit Niederknieen, mit Handbewegung gegen den Boden in halbknieender Stellung Gottheiten und Geister beschwören. Altäre oder was ihnen dieselben vertreten kann, werden sie in ähnlicher Absicht berühren und auch wol küssen. Handbewegungen sowie Geberden des ganzen Körpers um Unheil und böse Vorbedeutung abzuwenden werden sie ebenso gebrauchen als Glück und gute Vorbedeutung gebende wie z. B. das Erheben des linken Armes. Nicht verschmäht werden ferner sein die Zeichen, welche einen ernsten Inhalt hatten, als Ermunterung vorwärts zu gehen und Halt zu gebieten, Ermahnung zur Vorsicht und langsamen Besonnenheit, Geschicklichkeit, Lob, Tadel, Hochachtung, Verachtung. Fern dagegen werden gehalten sein nicht nur alle unschicklichen Geberden der Spassmacher und des Lustspiels, sondern auch was menschliche Leidenschaft über das Alltägliche erhoben und geadelt zu zeigen untauglich war: selbst niedrige nach Shakespeares Weise um des Contrastes willen eingelegte Sklavencharaktere werden sparsam und vorsichtig aus diesem Vorrath der Volksweissheit ausgestattet. Die Geberden, welche den Spielenden auf der Bühne zu Gebote stehen, sind durchweg zugleich auch Eigenthum des Chors: doch macht derselbe einen bei weitem eingeschränkteren Gebrauch von denselben, weil er keine eigentlich handelnde Person ist. Alles dient ihm mehr objectiv oder frei von Parteilichkeit die genannten Empfindungen auszudrücken: deshalb verweben sich die Geberden meistens mit dem Takte des Gesungenen und den Bewegungen der Füsse zu einem harmonischen Ganzen.

Beim Eidschwur durch Betasten des Eigenthums oder Symbols des zum Zeugen gerufenen Gottes Wirksamkeit zu

erzielen ist den Tragikern von ihrem besten Meister Homer überliefert, welcher in der Ilias Hera die Erde mit der einen, das Meer mit der anderen Hand berühren lässt, sämmtliche Götter der Unterwelt zu Zeugen zu nehmen, und der Wagenlenker Antilochos soll nach Menelaos Verlangen bei Poseidon schwören, indem er vor die Rosse hintritt und sie anrührt. So folgt ihm unter Anderem Euripides in der Helena.

834. ΕΛ. ἀλλ' ἁγνὸν ὅρκον σὸν κάρα κατώμοσα
ΜΕ. τί φῄς; θανεῖσθαι κοὔποτ' ἀλλάξειν λέχη;
ΕΛ. ταὐτῷ ξίφει γε· κείσομαι δὲ σοῦ πέλας.
ΜΕ. ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν δεξιᾶς ἐμῆς θίγε.
ΕΛ. ψαύω, θανόντος σοῦ τόδ' ἐκλείψειν φάος
ΜΕ. κἀγὼ στερηθεὶς σοῦ τελευτήσω βίον.

Wie Helena hier bei dem Worte 'ich berühre' des Menelaos Rechte, indem sie zugleich den Blick gen Himmel wendet, berühren oder fassen wird, so erhob sie vielleicht schon bei dem ersten dieser Verse die Rechte gegen das Haupt des Menelaos hin oder gerade aufrecht, welche Geberde stets mit einer durch ἴστω Ζεύς, ἴστω θεός eingeführten Betheuerung verbunden ist. Niederknieet vor Melenaos um sein Leben bittend auf Andromaches Geheiss Molossos ohne durch seine Jugend jenen rühren zu können. Ganz dem Schmerze erliegend auf den Boden gestreckt ist Medea nach den Worten der Wärterin hinter der Bühne zu denken, Hekabe in der Hekabe und in den Troerinnen erblickt man sogar in dieser Lage auf der Bühne. Im Schmerze schlägt man sich Brust und Arme, ja die Frauen misshandeln sich vollständig in dieser Weise und zerkratzen sich die Wangen. Das von den römischen Dichtern Vergil und Ovid so gern beschriebene Erheben der Handflächen beim Gebet und das Berühren der Altäre, der Thürpfosten und das Küssen derselben zum Abschied ist offenbar den Trauerspieldichtern entlehnt. Andromache und die Troerinnen und Hekabe geben mannigfaltige Beispiele, von dem zuletztgenannten auch Sophokles im Philoktet 534, wo dieser mit Küssen von seiner Höhle, der unwohnlichen Wohnung, Abschied nehmen

will. Das Erheben der Linken dient zugleich dazu einem Unternehmen ein gutes Vorzeichen zu geben und jemanden zur That zu ermuntern. In der letzteren Weise ist es häufig auf alten Bildwerken zu finden. In der ersteren bezeugt es Euripides selbst in den Herakliden 725, wo Iolaos dem Diener des Hyllos befiehlt ihm Waffen und Lanze zu reichen und den linken Arm zu erheben und so seinen Fuss richtig zu lenken, damit er mit gutem Vorzeichen sicher in den Kampf gehen könne. So wird offenbar Herakles bei Sophokles am Ende des Philoktet zur Abfahrt treiben. Die mit der Fläche nach unten gekehrte gerade vorwärtsgestreckte Hand um Halt zu gebieten wird z. B. Prometheus bei Aeschylos gebrauchen um dem Chor zu wehren zu früh zu seufzen. So oder mit der nach aussen oder zur Seite gekehrten Handfläche wird in der Regel ein ‚halte', ‚warte' begleitet worden sein. Mit der vorletzten Geberde ist gewiss auch der Abscheu ausgedrückt wie er durch ἀπέπτυσα, aber gewiss ohne das in diesem Worte ausgedrückte genannt wird, sowie durch ein sich Abwenden.

Diese dürftige Blumenlese reicht schon hin zu zeigen, dass durch die Auswahl und durch häufiges Verwerfen hier nur Veredelung gewonnen wird, aber an Kraft nichts verloren geht. Wenig von der beschriebenen Weise verschieden werden sog. legitime Anapaesten durch Geberden der Hände begleitet worden sein. Gab es auch zuweilen ein ermunterndes Erheben der Hand um den Beginn des Schreitens anzudeuten und ein taktmässiges Bewegen derselben und ein Halt gebieten zu Ende besonders von einem aus dem Chor, so werden doch die übrigen Gesten sich nur dem Inhalt zu gefallen eingefunden haben und zwar einzeln dem Bedürfnis gemäss. Eine Art Uebergang zeigen Stellen wie in der Medea

ἄιες, ὦ Ζεῦ καὶ γᾶ καὶ φῶς
ἰαχὰν οἵαν ἁ δύστανος
μέλπει νύμφα;
τίς σοί ποτε τᾶς ἀπλήστου

κοίτας ἔρος ὦ ματαία,
σπεύσει θανάτου τελευτά;
μηδὲν τόδε λίσσου.

Die erhobene Rechte mit in die Höhe gerichtetem Zeigefinger (vielleicht ein wenig zuckend bei den Silben ιες des ersten Wortes) erregt zuerst die Aufmerksamkeit. Wenn Zeus, Erde und Licht nicht durch dreifaches Erheben, Senken und Ausbreiten der Hände gerufen werden, so bleibt die erste Geberde, und nur das gen Himmel, zur Erde und wieder Aufblicken ruft die Gottheiten, bis zur ersten Interpunktion, indem wol noch ein leichtes Senken und Erheben des Armes die betonten Silben hervorhebt. Die folgende Frage wird durch halb nach unten gestreckte Hand deren Fläche nach oben gekehrt ist angedeutet bis ματαία: das σπεύσει durch eine rasche etwa eine Spanne weite Bewegung der mit den Flächen nach unten gekehrten Hände von der einen Seite zur anderen begleitet, welche in einer langsameren Senkung darauf die Unterwelt andeuten. Die letzte Zeile wird mit der beschriebenen abwehrenden Geberde begleitet; mit leiser Hervorhebung der betonten, sowie auch der letzten Silbe verbindet sich eine grössere Eindringlichkeit der Warnung zugleich und Uebereinstimmung mit den Tritten der Füsse. Wurden aber Verse gesungen und getanzt wie diese im Hippolytos

Ἔρως, Ἔρως, ὁ κατ' ὀμμάτων,
ὅστις στάζεις πόθον εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχαῖς χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ,
μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης,
μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.
οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρων ὑπέρτερον βέλος,
οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας
ἵησιν ἐκ χερῶν Ἔρως, ὁ Διὸς παῖς.

so weiss von den Bewegungen der Hände sicherlich auch der wenig zu sagen, welcher die Geberdensprache der Alten vollständig kennte. Von bestimmten Geberden sind hier nur zu nennen das anrufende Erheben der Hände zu

Anfang, eine Abwehr etwa in der Mitte, und höchstens noch gegen Ende eine flüchtige Nachahmung des Bogenschützen. Unthätig jedoch werden deshalb die Hände schwerlich an einer Stelle sein: man ist gezwungen durch die eigene Einbildungskraft sich leichte Abwandlungen von der jedesmal vorhergehenden Stellung der Arme bis zum überraschenden Uebergang in eine neue vorzustellen. Je mehr die Tänze der hesychastischen Art angehören, desto öfter würden wir in diese Lage kommen. Die heftigeren Verzückung zeigenden haben theils die hierbei herkömmlichen im Werfen des Kopfes und der Glieder bestehenden Geberden, theils Manches über den Ernst des Trauerspiels hinausgehende Mimische. Die ruhigsten ernstesten Vorträge nähern sich den Anapaesten und dem Dialog, insofern die Hände hier wol zuweilen feiern dürfen. Sie schliessen sich am engsten an die Vorträge der alten feierlichen Kitharoeden an, welche wie Phillis von Delos bei Athenaeos berichtet mit dem Gesichte nur kleine Bewegungen machten, mehr aber mit den Füssen, nämlich schreitende und Tanzbewegungen. Wie den Kitharoeden die in den Händen gehaltene und zu seinem Gesange von ihm selbst gespielte Kithara am Spiel der Arme verhindert, so die Choreuten in der Emmeleia, besonders wenn sie Greise vorstellen, die ernste Haltung der Arme unter dem Obergewande.

---

2. Der Tanz im Trauerspiel.

> Poesie ist keine Rede, weil sie zu ihrer Vollendung Takt, Gesang, Körperbewegung und Mimik bedarf. Goethe.

Euripides ist ein gewaltiger Künstler, welchem es gelang die Athener und die Griechen seiner Zeit in ihren schweren Prüfungen, durch welche Altes und Herrliches zerrann und des Neuen wenig Festes sich aufbaute, treu und wahrhaft, so dass jedes Mitgefühl erregt wird, darzu-

stellen. Dies ungefähr kommt bei allen sorgfältigen und mühsam zersetzenden Untersuchungen sowol der begeisterten Lobredner als der erbitterten Tadler unseres Dichters heraus. Aber der Schüler des Anaxagoras von Klazomenae ist nicht zugleich ein den Unglauben predigender Philosoph; denn das verträgt sich nicht mit dem grossen Künstler. Es ist ein zu schneller Schluss, weil der des Meisters würdige, nicht lachende, Personen reden lässt, welche durch Not und Verzweiflung sich zu Gottesleugnung und Zweifel verleiten lassen, und weil ihn der Lustspieldichter in solchen Reden einen schlechten Sittenlehrer der Erwachsenen nennt, zu behaupten: der dritte der drei grossen attischen Tragiker wirft die Götter von ihrem Olymp hinab in das Nichts. Wenn Medea beim Unglück ihrer Kinder sich der Thränen nicht erwehren kann und sagt: das haben die Götter und ich in meiner Bosheit erdacht; so glaubt man Euripides hiernach die Lehre zuschreiben zu dürfen: die Götter ersinnen das Böse? Also der besonnene Zuschauer sollte sich nicht sagen: ‘nein nur du Leidenschaftliche und das Unglück, welches ein fremdländisches Weib bringt, sind schuld’ — das sollte Euripides von seinem Zuschauer und Leser nicht verlangen können? ihm nicht überlassen müssen? Solche Ausleger dürften keinen tragischen Dichter ermutigen. Der Dichter ist wie die besten seines Gleichen gross in der Auffassung und Darstellung des Bedürfnisses und des Kampfes seiner Zeit. Dass seine Personen es stets mit den Göttern zu thun haben, in ihrer Not mit ihnen hadern, zeigt, dass sie noch wie die homerischen Menschen sich im engsten Verkehr mit ihnen befinden: fast mehr als ihr Lobpreisen im Glück zeigt dies ihr Murren im Unglück. Wie es eine harmlose Art der Beurtheilung ist den Aristophanes einen Verspotter und Leugner der vaterländischen Götter zu nennen, weil er den Dionysos in seinen Beinkleidern verunglücken lässt, statt des südlichen unseren heutigen ähnlichen Volkes Charakter zu bewundern, welcher mit seinen Gottheiten so menschlich umzugehen vermag

ohne ihnen nur das Geringste von ihrer Hoheit zu nehmen, so heisst jenes selbst für das Trauerspiel, welches doch auch ein Spiel ist, nicht gehörig Spass verstehn.

Die Werke des Euripides sind wie die der grössten Künstler organischen Leibern vergleichbar, in welchen Alles im engsten Zusammenhange steht. Die um des bequemeren Denkens willen gemachte Unterscheidung von Form und Inhalt erweist sich als in der That unbegründet: eine Grenzlinie zwischen beiden ist nicht zu ziehen, da das, was man Aeusseres und Form nennen möchte, den genauer Zusehenden Leben, Geist und Inhalt wird, sowie, was Inhalt heisst, sich oft verflüchtigt zu dem was man nur Form nennen zu dürfen meint. Wie aller Tanz und besonders der ernste eine Art sich der Gottheit zu ergeben oder mit ihr zu reden ist, so begründet sich die ausgedehnte Anwendung des Tanzes in der Handlung der Euripideischen Stücke und auf der Bühne in dem fortwährenden Verkehr, welchen die Personen mit den Göttern haben.

Wer wollte in den gewaltigen lang ausgesponnenen Chorliedern der Aeschyleischen Muse die vielfache Bedeutung und Wirksamkeit der Tanzkunst verkennen? Die ruhigste Würde der eigentlichen Emmeleia erscheint in ihrer ganzen Grösse gegenüber den wilden leidenschaftlichen Bewegungen, welche in Abwesenheit der sie in Schranken haltenden und bändigenden Besonnenheit losbrechen. So hoch der Chor steht mit seinem Bewusstsein von der Alles mit unaufhaltsamer Macht lenkenden Gottheit, eine so hohe Sprache führt der massvolle Ernst der Bewegungen desselben, welche jedem Zuschauer noch deutlicher wird durch von ihm selbst oder von leidenden ausgeführte Sprünge und Tritte, welche das wahre Widerspiel von jenen sind. Wer wollte dies verkennen? Bei dem Meister, welcher unsere Kunst so eifrig betrieb, dass er sich selbst die Tanzfiguren erdacht zu haben bei Aristophanes in der Unterwelt rühmt? Und Sophokles, in der Tanzkunst der Schüler des Lampros, welcher den Sieg

von Salamis durch sein Tanzen als Jüngling verherrlicht haben soll? Wie tanzt sein Chor ernst und gehalten gleich dem Aeschyleischen, wenn auch nicht so umfangreiche Stücke und nicht so gewaltig, wie tanzt er glückselig zum Lobe der Götter, wie auch leidenschaftlich er so wie die Schauspieler im Unglück. Was seine Gesänge und Tänze an Ausdehnung denen des Aeschylos gegenüber verloren haben, das gewinnen sie durch die neue Gattung, welche der heiteren Freude und der fröhlichen Ergebung in den Willen der Götter dienstbar ist. Auch Euripides zeichnete sich schon als Knabe in der Tanzkunst aus, wie uns überliefert ist. ‘Er schenkte unter den Knaben den sogenannten Tänzern Wein. Diese sind nämlich die, welche um den Tempel des Delischen Apollo tanzen.’ Wol haben bei ihm die Stücke der Chöre, welche den eigentlich tragischen Ernst zeigen, so wenig und zum Theil noch weniger als bei Sophokles die Ausdehnung und Bedeutung, welche sie bei Aeschylos hatten; doch fehlen die heitere Befriedigung zeigenden eigentlichen Tanzlieder ihm so wenig als Sophokles, und in heftiger Leidenschaftlichkeit des Tanzes und der Ausdehnung dieser Stücke des Chors wie der Schauspieler übertrifft er beide. Die Tanzkunst hat eine ausgedehntere Wirksamkeit bei ihm als bei den anderen beiden, weil er nur selten einen Auftritt ohne Leidenschaften giebt, und wo diese zur Darstellung kommen sollen, da müssen notwendig die Hauptmittel dafür, die entsprechenden Versmasse und Tänze in Bewegung gesetzt werden. Von den verschiedensten Gesichtspunkten ausgehende Beurtheiler zielten in mannigfaltigen Aussprüchen eben hierauf. Denn was anderes wollen jene alten Worte sagen: ‘er stellt die Menschen dar, wie sie wirklich sind; er zeigt sich als den tragischsten der Dichter?’ Welche andere Eigenschaft der Werke unseres Dichters konnte Lessingen zu dem Ausspruche über seine Prologe führen: für die Wirkung durch das Unerwartete dankte Euripides; durch das Wie der Darstellung war er seiner Wirkung

gewiss? Und wahrhaftig, so bald auch die fertig werden mögen, welche über den Gesammtwerth ein Urtheil zu fällen sich zutrauen, mit ihrem

> infelix operis summa, quia ponere totum
> nesciet —

oder mit ihrer Erhebung über die beiden anderen Meister: wer es über sich gewinnt mit treuem Fleisse den Feinheiten der Darstellung im Einzelnen nachzugehn; warum hier diese Wendung der Rede, warum dieses Versmass und gerade so behandelt, und warum hier solcher Tanz; mögen auch der Euripideischen Stücke viel mehr sein als der Aeschyleischen oder Sophokleischen und mag man daher eher von einer feststehenden Kunstart reden können; wer dies über sich gewinnt, der wird stets Neues und Ueberraschendes finden, was Bewunderung und Eifer zu neuem Forschen erweckt, und wird sich nie genug thun können.

Man vergleiche einmal die kurze aus elf Trimetern bestehende Stichomythie in Aeschylos Choephoren, in welchen Orestes sich der Elektra offenbart, mit irgend einer Erkennungsscene des Euripides. Beim Anblick der Locke des Orestes drückt der Chor kurz zuvor seine innere Bewegung aus mit den Worten: ‚mein Herz tanzt in Furcht.'[1]) Was der Natur der Alten so eigen ist, wird in das Innere des Menschen zurückgedrängt und darf sich erst etwa hundert Verse später in einem langen Kommos des Chors und der beiden Geschwister hervorwagen. Anders Euripides und der in seinen späteren Stücken die Kunst desselben durch Nachahmung anerkennende Sophokles. Die Orchestik und Melik tritt hier unmittelbar ins Leben ein und den selbstbewussten Ernst der strengen Emmeleia vergessend wird sie geradezu zur Natur, der Natur, welche mit der Gabel verjagt, immer wieder zurückkehrt. Die Beispiele sind zahlreich und schön bei Euripides, in welchen eine Person von der Gewalt des Augenblickes ergriffen der

---

1) ὀρχεῖται δὲ καρδία φόβῳ.

Stimme und den Füssen nicht mehr gebieten kann, während die andere die ruhige Prosa des Trimeters, wenn ich so sagen darf[2]), festhalten und zuweilen sogar dasselbe zu thun ermahnen kann.

Als ein Beispiel dafür, wie zwei Personen mehrere Male die Fassung verlieren und sie wiedergewinnen, erlaube man mir anzuführen die Erkennung zwischen Menelaos und Helena. Zu leicht für einen jeden ersichtlich ist, dass Versmass, Sprache und körperliche Haltung von dem gewöhnlichen da abweichen, wo die Empfindung zu gewaltig wird. Von welcher Art aber die Empfindung an jeder Stelle ist, wo der Vortrag wechselt und der Tanz eintritt, dies Warum immer richtig heraus zu finden, dürfte desto schwerer sein. Vielleicht weiss der Leser einige Vermutungen, welche ich gebe, zu berichtigen und zu vervollständigen.

ΜΕ. τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖνο· ξυμβεβᾶσιν οἱ λόγοι
οἱ τῆσδ' ἀληθεῖς. ὦ ποθεινὸς ἡμέρα,
ἥ σ' εἰς ἐμὰς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν.
ΕΛ. ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν Μενέλεως, ὁ μὲν χρόνος
παλαιός, ἡ δὲ τέρψις ἀρτίως πάρα.
ἔλαβον ἀσμένα πόσιν ἐμόν, φίλαι,
περί τ' ἐπέτασα χέρα
φίλιον ἐν μακρᾷ φλογὶ φαεσφόρῳ.
ΜΕ. κἀγὼ σέ· πολλοὺς δ' ἐν μέσῳ λόγους ἔχων
οὐκ οἶδ' ὁποίου πρῶτον ἄρξωμαι τὰ νῦν.
ΕΛ. γέγηθα, κρατὶ δ' ὀρθίους ἐθείρας
ἀνεπτέρωκα καὶ δάκρυ σταλάσσω,
περὶ δὲ γυῖα χέρας ἔβαλον, ἡδονὰν
ὡς λάβω, ὦ πόσι.
ΜΕ. ὦ φιλτάτη πρόσοψις, οὐκ ἐμέμφθην·
ἔχω τὰ τοῦ Διός τε λέκτρα Λήδας θ',
ἃν ὑπὸ λαμπάδων κόροι λεύκιπποι
ξυνομαίμονες ὤλβισαν ὤλβισαν
τὰ πρόσθεν, ἐκ δόμων δ' ἐνόσφισαν θεοί.

2) Aehnlich Aristoteles ῥῆσις.

ΕΛ. πρὸς ἄλλαν δ' ἐλαύνει θεὸς συμφορὰν τᾶςδε κρείςςω.
τὸ κακὸν δ' ἀγαθὸν cέ τε κἀμὲ cυνάγαγε πόcιν
χρόνιον, ἀλλ' ὅμως ὀναίμαν τύχας.

ΜΕ. ὄναιο δῆτα. ταὐτὰ δὴ ξυνεύχομαι.
δυοῖν γὰρ ὄντοιν οὐχ ὁ μὲν τλήμων, ὁ δ' οὔ.

ΕΛ. φίλαι φίλαι, τὰ πάρος οὐκέτι
cτένομεν οὐδ' ἀλγῶ.
πόcιν ἐμὸν ἔχομεν ἔχομεν, ὃν ἔμενον
ἔμενον ἐκ Τροίας πολυετῆ μολεῖν.

ΜΕ. ἔχεις μ' ἐγώ τε σ'· ἡλίους δὲ μυρίους
μόγις διελθὼν ᾐcθόμην τὰ τῆς θεοῦ.
ἐμὰ δὲ δάκρυα χαρμονᾷ πλέον ἔχει
χάριτος ἢ λύπας.

ΕΛ. τί φῶ; τίς ἂν τάδ' ἤλπιcεν βροτῶν ποτε;
ἀδόκητον ἔχω cε πρὸς cτέρνοις.

ΜΕ. κἀγὼ cὲ τὴν δοκοῦcαν Ἰδαίαν πόλιν
μολεῖν Ἰλίου τε μελέους πύργους.
πρὸς θεῶν, δόμων πῶς τῶν ἐμῶν ἀπεcτάλης;

ΕΛ. ἓ ἕ· πικρὰν ἐς ἀρχὰν βαίνεις,
ἓ ἕ· πικρὰν δ' ἐρευνᾷς φάτιν.

ΜΕ. λέγ', ὡς ἀκουcτὰ πάντα δῶρα δαιμόνων.

ΕΛ. ἀπέπτυcα μὲν λόγον, οἷον οἷον ἐcοίcομαι.

ΜΕ. ὅμως δὲ λέξον· ἡδύ τοι μόχθων κλύειν.

ΕΛ. οὐκ ἐπὶ λέκτρα βαρβάρου νεανία
πετομένας κώπας,
πετομένου δ' ἔρωτος ἀδίκων γάμων.

ΜΕ. τίς γάρ cε δαίμων ἢ πότμος cυλᾷ πάτρας;

ΕΛ. ὁ Διὸς ὁ Διός, ὦ πόcι με παῖς Ἑρμᾶς
ἐπέλαcεν Νείλῳ.

ΜΕ. θαυμαcτά· τοῦ πέμψαντος; ὦ δεινοὶ λόγοι.

ΕΛ. κατεδάκρυcα καὶ βλέφαρον ὑγραίνω
δάκρυcιν· ἁ Διός μ' ἄλοχος ὤλεcεν.

ΜΕ. Ἥρα; τί νῷν χρῄζουcα προcθεῖναι κακόν;

ΕΛ. ὤμοι ἐμῶν δεινῶν, λουτρῶν καὶ κρηνῶν,
ἵνα θεαὶ μορφὰν
ἐφαίδρυναν, ἔνθεν ἔμολεν κρίcις.

ΜΕ. τάδ' εἰς κρίσιν σοι τῶν δ' ἔθηχ' Ἥρα κακῶν;
ΕΛ. Κύπριν ὡς ἀφέλοιτο
ΜΕ. πῶς; αὔδα.
ΕΛ. Πάριν ᾧ μ' ἐπένευσεν,
ΜΕ. ὦ τλῆμον.
ΕΛ. τλάμονα τλαμόνως ἐπέλασ' Αἰγύπτῳ.
ΜΕ. εἶτ' ἀντέδωκ' εἴδωλον, ὡς σέθεν κλύω;
ΕΛ. τὰ δὲ σὰ κατὰ μέλαθρα,
πάθεα μᾶτερ, οἴ ἐγώ.
ΜΕ. τί φής;
ΕΛ. οὐκ ἔστιν μάτηρ· ἀγχόνιον βρόχον
δι' ἐμὲ κατεδήσατο δύσγαμος αἰσχύνᾳ
ΜΕ. ὤμοι· θυγατρὸς δ' Ἑρμιόνης ἔστιν βίος;
ΕΛ. ἄγαμος ἄτεκνος, ὦ πόσι, καταστένει
γάμον ἄγαμον ἐμόν.
ΜΕ. ὦ πᾶν κατ' ἄκρας δῶμ' ἐμὸν πέρσας Πάρις,
τάδε καὶ σὲ διώλεσε μυριάδας
τε χαλκεόπλων Δαναῶν.
ΕΛ. ἐμὲ δὲ πατρίδος ἄπο κακόποτμον ἀραίαν
ἔβαλε θεὸς ἀπό τε πόλεος ἀπό τε σέθεν,
ὅτε μέλαθρα λέχεά τ' ἔλιπον οὐ λιποῦσ'
ἐπ' αἰσχροῖς γάμοις.

Der Bote hat so eben durch seinen Bericht von dem verschwundenen Nebelbilde der Helena der bisher bezweifelten Behauptung der wahren Helena, sie sei Menelaos Gemahlin, Glauben verschafft. Deshalb spricht Menelaos sein ruhig berechnendes: ja, nun glaube ich, und heisst den ersehnten Tag willkommen. Helena hat die harte Probe des Zweifels mit Festigkeit bestanden. Diese bleibt ihr jetzt, da sich alles geklärt hat, nur noch einen Augenblick. Nach den beiden der Anrede des Menelaos würdigen Trimetern folgt ein dochmisches Taumeln und Schluchzen, da sie ihren Gemahl habe und da sich die Wahrheit endlich gefunden. Sie kann nicht mehr stehen und hält sich in der Mitte oder zu Ende dieser Verse an Menelaos. Diesem ist nach dem langen Zweifel die gegebene Aufklärung

nicht so vollständig, dass er in ihre mehr aus Freude als aus Erinnerung überstandener Schmerzen herkommende Verzückung einstimmen könnte. Sein besonnenes 'wir haben uns viel zu erzählen' in zwei Trimetern ist fast im Stande Helena zu gleicher Besonnenheit zurückzubringen. Zweimal fängt sie einen Trimeter an, irrt aber beide Male mit einer trochäischen Tripodie von jener Fassung wider ab, worauf sie in Dochmien vollendet. Dieses Beispiel und der Inhalt ihrer Worte: 'ich kann mich vor Freude nicht sammeln', reisst den Menelaos ähnlich fort. Die beiden ersten Verse sind ganz die der Helena, der dritte auch dochmisch, dann folgt ein frohes Vorschreiten gleichsam der besseren Zukunft entgegen zu einer anapaestologaoedischen Tetrapodie, und endlich mit einem Trimeter fasst er sich wider. Dieser Trimeter ist ganz seinen vorigen beiden gleich, nämlich veranlasst durch den Gedanken an das, was ihm Helena erzählen wird. Ist sie wirklich ihm immer treu gewesen, verdient sie keinen Vorwurf? Solche Gedanken sind besonders geeignet ihn in Ruhe und Besonnenheit zu erhalten. Helena fährt mit zwei Dochmien fort von dem Walten der Götter zu reden, versucht mehr zur Ruhe zu kommen in einer diesen angefügten trochäischen Dipodie und geräth wirklich ähnlich ihrem Gemahl von der glücklichen Wendung des Schicksals redend in Anapaesten. Ein Monometer und eine Tripodie oder wol ein Dimeter, dessen ganzer letzter Anapaest durch Pause zu ergänzen ist. Dem Stocken im Gange folgt wieder der unsichere dochmische Tritt. In seinen folgenden beiden Trimetern tadelt Menelaos offenbar, er der selbst eben sich hinreissen liess, der Helena Verzückung und ermahnt sie nach seinem Beispiel ruhig zu bleiben. Dies besagt das Wort ὄναιο δῆτα, welches fast etwas ärgerlich das Wort der Helena widerholt. 'Möcht ich nur den Genuss von dem Schicksal haben', sagte sie und er: 'ja doch, möchtest du den Genuss haben', und setzt das Uebrige besänftigend und wolwollend hinzu. Diesen Sinn der Rede ihres Ge-

mahls fühlt Helena, und sucht ruhig zu sprechen, bringt aber nur einen Doppeliambus zu stande, das übrige sind wider Dochmien. Das 'ich hab' ich habe meinen Gemahl' der Helena sucht Menelaos noch einmal in derselben Weise mit seinem 'du hast mich und ich habe dich' zu beschwichtigen. Indem er aber sich selbst ruhig scheint und in den beiden Trimetern der schweren Vergangenheit gedenkt, überraschen ihn selbst (wie es dem, welcher trösten zu können glaubt, wol begegnet) Thränen und dochmische Tritte: obgleich er selbst in diesen noch einige Selbstbeherrschung zeigen will und hervorhebt 'ich weine vor Freude, nicht etwa vor Betrübnis'. Der Anblick ihres Gemahls giebt gerade Helena einige Festigkeit zu einem iambischen Trimeter und zu einem anapaestischen Dimeter zurück. Zwischen des Menelaos beide folgende Trimeter drängen sich zwei Dochmien, die Erwähnung von Helenas vermeintlicher Fahrt nach Ilios enthaltend. Um so sicherer ist hierauf, nach obiger Weise, die Frage: 'wie bist du aus meinem Hause weggekommen' in einem Trimeter ausgesprochen. Aus dieser Redeweise kommt er in seinem ganzen folgenden Ausfragen nicht wider heraus, ausser in einzelnen Ausrufen und dem verwünschenden Schlusswort auf Paris. In ihrer Antwort auf die nunmehr deutlich und bestimmt ausgesprochene Frage: 'du erfragst etwas bitteres', zeigt sie zweimal den Ansatz zu ruhiger Rede und zum Trimeter in einem Doppeliamben; beidemale aber hängt sich ein Dochmios an denselben. Dass ihr die Rede zuwider sei, sagt sie in einem kyklisch gemessenen Paroemiakos, zu dem sich ein Dochmios fügt. Sie scheint sich durch diese Schritte selbst zu ermuntern auch wider ihren Wunsch dem Gemahle zu willfahren, wogegen sich ihr Widerwille in der Schlussbewegung als mächtig zeigt. Da Menelaos bei seiner Sprache beharrt, findet sie aus diesem Taumel sich nicht wider heraus, bis er fragt, weshalb Hera dies so gefügt. Unter diesen Dochmien ist einer, welcher aus fünf Längen besteht (λουτρῶν καὶ κρηνῶν)

schwerlich zufällig so gebaut. Nach der genannten Frage des Menelaos wird Helena soweit getroster, dass sie zweimal in Anapaestologaoeden Bescheid giebt, welche Menelaos durch sein ‘wie? sprich, — o Unglückliche’ zu Dimetern vollendet. Gewiss bekommt sie hier wieder etwas Mut mit der Sprache herauszurücken, weil sie ja angiebt, dass Kypris und ihr dem Paris gegebenes Versprechen alle Schuld hat, sie selbst also ganz rein ist. Das zuletzt genannte bedauernde Wort ihres Gemahls, nach dem er so lange rücksichtslos geforscht hat, bewirkt, dass ihr das erlebte Unglück erst recht gross erscheint, dass sie dies Wort ihres Gemahls schluchzend und taumelnd zweimal wiederholt: mich Unglückliche hat auf unglückliche Weise Hera nach Aegypten gebracht. Einen ihrer weiter folgenden Dochmien vollendet Menelaos mit einem ‘was sagst du?’ da er vom Unheil zuhause hört; ohne Zweifel in einer der Erregung Helenas besser als bisher entsprechenden Weise zusammenfahrend. Doch kann ihn die vollendete böse Nachricht aus seiner Ruhe, als er nach Hermione fragt, nicht herausbringen. Die Rede von Paris zeigt einige Erhebung und Befriedigung in den Anapaesten. Es sind zwei Dimeter, deren zweiter wider unvollständig als akatalektische Tripodie erscheint, indem zugleich die erste Arsis oder der leichte Taktheil derselben nur durch eine Kürze ausgedrückt wider auf die kyklische Messung hinweist. Das Stocken im Gange, die Pause nach der Tripodie, erklärt sich aus dem sich aufdrängenden Gedanken, dass es freilich viel Opfer gekostet habe den Paris zu strafen, dass immer noch der grössere Theil des Unglücks auf Seite derer, die es nicht verdienten, sei.

So wirken in dieser ganzen Darstellung abwechselnd die ruhigen Trimeter nebst den ein Ringen nach ihnen zeigenden kleinen iambischen und trochaeischen Stücken, verbunden mit wenigen und gemässigten Tritten; die logaoedischen und kyklischen Anapaesten deren lebhafte ziemlich wolgeordnete Schritte fröhlichen Mut für die Zukunft

zeigen; dochmische Unsicherheit in Sprache und Fusstritten, hervorgerufen ebenso durch überwältigende Freude als durch überwältigenden Schmerz.

Widerholt wird es sich zeigen, dass die Belauschung der feinsten Eigenthümlichkeiten menschlicher Natur sowie die Nachahmung derselben in Wort und Tanz jenes ist, was den Euripides wesentlich von den beiden anderen Meistern unterscheidet, was ihm herben Tadel und bewunderndes Lob seit der ältesten Zeit einbrachte, was ihn zum Lehrmeister und Vorbild der bedeutendsten Erscheinungen in beiden alten Litteraturen machte.

---

3. Iepaeeon.

Gaudet invisam pepulisse fossor
ter pede terram. Horaz.

Die Bemerkung, dass jede Kunst zuerst der Verehrung einer Gottheit dienstbar war, oder vielmehr der Verehrung einer Gottheit ihren Ursprung verdankte, mag verschieden denkende verschieden bewegen: der eine mag durch sie die Beschränktheit des menschlichen Geistes bewiesen sehen, welcher mit der Gottheit zu reden sinnliche Mittel braucht; jener mag die Kunst so als die höchste Leistung der Menschheit bewährt finden, weil Geistiges und Sinnliches vereinigt, nur der ganze Mensch, befähigt sei dem höheren und höchsten Wesen sich zu nähern; oder mag man in ihr eine Bestätigung der so oft widerholten Behauptung finden, dass wahre Kunst, welche es auch sei, dichtende oder bildende, uns am leichtesten zur Gottheit hin führe: als richtig scheint sie durch jede Forschung erwiesen zu werden. Die in der Bildung des Ostens heimischen legen auf diese Erscheinung ein grosses Gewicht. Das Mutterland unserer europaeischen Bildung Italien zeigt sie

zweimal: im Alterthume durch den Beginn der Dichtung mit heiligen Sprüchen und Tänzen der Arvalbrüder; im Mittelalter durch das Erwachen der dramatischen Litteratur in den sogenannten Mysterien. Griechenland, die eigentliche Wiege aller wahren Kunst, als Europaeer zu reden, schien allein jene Bemerkung nicht durchweg als wahr zu beweisen. Von dem Trauerspiel und Lustspiel freilich, so dunkel auch ihre Anfänge sind, sieht man wol mit gutem Recht den Ursprung in einer Verehrung des Dionysos durch Lied und Tanz. Wie aber unsere Kenntnis der gesammten griechischen Litteratur zugestandenermassen mit dem gleich vollendeten Homer, also mit einem Räthsel, beginnt, so sind stets nur leise Vermutungen und Andeutungen von dem Entstehen der ersten Dichtungsformen bei Verehrung der Gottheiten laut geworden. Vielleicht könnte eine Erforschung der ersten Entstehung der Tanzkunst geeignet sein über die ursprüngliche Vereinigung der Dichtkunst mit der Religion mehr Licht zu verbreiten.

Wenn man sich in der griechischen Götterlehre nach dem Gotte, welcher der Tanzkunst insbesondere vorgestanden habe, umsieht, so kann man nicht lange bei Zeus verweilen, von dem nach Athenaeos (1. 40) ein alter Dichter, Eumelos von Korinth oder Arktinos, singt, er habe getanzt, und man kommt bald auf den, wenn auch nicht einzigen, doch vorzüglichen Leiter der Musen und des Gesanges Apollon. Wie er Vermittler zwischen der Menschheit und Gottheit ist, der Reiniger, der Abwender des Bösen, der Verkünder des Willens des Zeus, so ist er es, der seine Priester und durch diese die Menschheit lehrt unter Absingung des Erlösungsliedes Paean durch bestimmte Tritte der Füsse dem Altare oder sonstigen Heiligthume nahend ihn selbst oder eine ihm verwandte Gottheit zu rufen.

Im homerischen Hymnos auf Apollon heisst es: als sich der Gott in der felsigen Pytho im Haine bei der Quelle einen Altar gemacht, dachte er nach, wo er wol Priester

herbekommen möchte, und sah auf dem Meere ein Schiff mit kretischen Männern. Nachdem er dasselbe wunderbar nach Krisa geführt und sich den Männern als Gott offenbart, ermahnt er sie zu essen und dann unter Absingung des Paean ihm zu folgen.

ἔρχεσθαί θ' ἅμ' ἐμοὶ καὶ ἰηπαιήον' ἀείδειν,
εἰςόκε χῶρον ἵκησθον, ἵν' ἕξετε πίονα νηόν.

Und so geschieht es. Voran geht Apollon, die Phorminx in den Händen, spielend, schön und hoch schreitend; sie folgen stampfend nach Pytho und singen den Iepaeeon wie die Paeane der Kreter sind. Unermüdet steigen sie und erreichen den ihnen bestimmten Parnas.

καλὰ καὶ ὕψι βιβάς· οἱ δὲ ῥήσσοντες ἕποντο.

Das ῥήσσοντες soll nicht ihr mühsames Treten im Vergleich zu dem leichten Schritte des Gottes bedeuten, sondern sie ahmen dem Gotte nach und dieser Gang mit Gesang ist schon die feierliche Weihe der Priesterschaft, welche oben angelangt nur noch Wohnung und Besitz angewiesen bekommt. Das sonst 'reissen, schneiden, schlagen' bedeutende Wort bezeichnet recht die kräftigen Schläge der Füsse, welche die Gottheit rufen und gegenwärtig zu sein nötigen sollen. Erst nach diesem wichtigsten Theile jedes die Gottheit verehrenden und rufenden Tanzes, welcher bald am Anfang, bald am Ende, bald an noch anderer Stelle sich fand, ist das Tanzen überhaupt oft durch ῥήσσειν ausgedrückt worden. So bei Apollonios von Rhodos 1, 536

περὶ βωμὸν ὁμαρτῇ
ἐμμελέως κραιπνοῖσι πέδον ῥήσσωσι πόδεσσιν,

wo Jünglinge mit schnellen Füssen um den Altar tanzen. Und auch schon Homer in der Iliade 18, 572 ῥήσσοντες ποσὶ σκαίροντες scheint die Vorstellung eines munteren Tanzes mit der des Stampfens zu verbinden.

Die Wichtigkeit des Heilens und Rettens, wozu man die Gottheit durch die Stimme und durch die Tritte auf den Boden rief, war schon früh so gross, dass sie dem

Apollon einen Beinamen verschaffte und bald noch einen neuen Gott hervorbrachte. Der Name des helfenden Iepaeeon wurde selbst zur Gottheit oder war es schon früher und wurde erst später mit der Apolloverehrung verbunden[1]).

So gepriesen jedoch Apollon als Führer der Musen und der Dichter ist, so selten findet man sein Lob als des Gottes, welcher den Tanz beschützt. Pindars Anruf bei Athenaeos

ὀρχήςτ' ἀγλαΐας ἀνάςςων εὐρυφάρετρ' Ἄπολλον

(1, 40) ist fast eine Merkwürdigkeit.

Wie nämlich der freie, heitere Geist der Griechen bei zunehmender Bildung früh diese Zeichen überwand und hohe, edle Vorstellungen von den Gottheiten durch edle Dichter Raum gewannen — namentlich für Apollon — so wurde bald ein besonderer Tanz-Apollon erdacht: weniger erhaben als jener selbst, dem aber alles Geheimnisvolle und Wirksame, was mit jenen Rettungstritten verbunden war, folgte, wie ihm zugleich die heiteren Scherze der Tanzkunst zufielen. Es ist kein anderer als der nach den besten Quellen Apollons Sohn genannte Pan. So Pindar im 76. und 77. Bruchstücke bei Bergk. Dass sein Name auch derselbe sei als der des Paean ist gewiss. Was er bedeute, ob 'der Aufhören machende' oder 'der Schlagende' — das ἰήκοπον, welches das nämliche als ἰηπαιήων zu bedeuten scheint, könnte hierfür sprechen, wozu noch kommt, was Gerhard in seiner Mythologie 1, S. 312 von Apollons Heilen durch Schläge anführt — oder ob 'der Schützende' von der Wurzel pâ im Sanskrit, will ich nicht behaupten. Doch

1) In der Iliade 5, 401, 899 scheint Paeeon, der Götterarzt, noch von Apollon verschieden. Man vergleiche Prellers Gr. Myth. 1 S. 212 und die dort angeführten alten Erklärer des Homer. Im homerischen Hymnos auf Apollon 272 ἀλλὰ καὶ ὡς προςάγοιεν Ἰηπαιήονι δῶρα ἀνθρώπων κλυτὰ φῦλα. Ovid in den Fasten 4, 263 consulitur Paean. — Uebrigens scheinen sich Spuren der rufenden Schritte noch in den Gebräuchen christlicher Gemeinden der ersten Jahrhunderte zu finden. Klemens von Alexandrien sagt S. 306 in seiner Stromateis betitelten Schrift, dass wir beim Gebete Haupt und Hände zum Himmel erheben und beim letzten Ausrufe desselben sogar die Füsse erwecken.

erinnere ich an den Πὰν ἄκτιος neben dem Ἀπόλλων ἄκτιος (Pindar im 74. Bruchstück bei Bergk), an Apollons Vereinigung mit Kreusa in der Pansgrotte in Euripides Ion. Anderes noch, wie Apollon Schüler des Pan in der Mantik, Pan als Hirt wie Apollon, Verfolger der Syrinx (Nonnos Di. 16, 352) wie Apollo der Daphne, findet man bei Preller. Dass er Feuer und Lichtgott, Φάων, Λύκειος, Lucidus ist und wie diese Gestalten stets mit Hörnern erscheint, lehrt Gerhard 'Lichtgottheiten' S. 5, 8 und Welcker 'Alte Denkmäler' 3, S. 55. Die auch in Italien heilige Sitte den Faun, wie dort Pan heisst, durch dreimaliges Stampfen des Bodens herbeizurufen bezeugt Horaz 3, 18 sicher genug. Als Meister aller Zauberei ist Pan auch Vater der ἴυγξ.

'Er war,' sagt Preller, für die volksthümlichen Lustbarkeiten der Hirten und Bauern ziemlich dasselbe, was Apollo für die vornehmeren Kreise der Musen und Olympischen Götterfeste war'. Darum rufen ihn die Dichter und die Tragiker, wenn es zum Tanze geht, an, zumal sie ländliche Feste und besonders des Dionysos, gleichfalls eines mehr ländlichen Gottes, verherrlichen. So gehen die Nymphen im homerischen Hymnos auf Pan in jenem Schritte mit Pan an der Quelle hin und her.

σὺν δέ σφιν τότε Νύμφαι ὀρεστιάδες λιγύμολποι
φοιτῶσαι πύκα ποσσὶν ἐπὶ κρήνῃ μελανύδρῳ
μέλπονται.

Darum wenden die Tragiker sich gern an diesen Gott, wenn es gilt in altsinnlicher Weise mittelst der Götterverehrung zum Herzen zu sprechen, und altehrwürdige Weise erscheint nicht als lächerlich und überwunden, da sie ja von einem noch zur Zeit beliebten und verehrten Gotte vertreten wird. So ruft Sophokles, Pan solle übers Meer kommen und erscheinen, gerade wie einst Apollon im homerischen Hymnos zu den Kretern aufs Schiff den Weg gefunden hatte. So nennt ihn Pindar in einem Parthenion der Götter vollendetsten Tänzer.

Dass die mystische Seite des Dionysos fast ganz

mit Apollon zusammenfällt, dass er reinigender und weissagender Gott ist, dass ihn Aeschylos bei Macrobius geradezu Κίσσιος Ἀπόλλων ὁ Βακχεῖος, ὁ μάντις nennt und dass Euripides bei demselben mit beiden Namen eine Gottheit anredet

δέσποτα φιλόδαφνε Βάκχε Παιὰν Ἄπολλον εὔλυρε,

erklärt uns schon zur Genüge, warum bei der Feier dieses Gottes Dichter kyklischer Chöre und Tragiker gern jene alten Formen in Tritt und Rhythmos gebrauchten. Ja in den Orphischen Hymnen bekommt Dionysos so gut als Helios und Pan den Beinamen Παιάν (51, 11. 8, 12. 10, 11). Doch bedürfen wir dieser Erklärung kaum, da der Paeanruf und Tritt, wenn auch jenen Gottheiten besonders geweiht und als Erfindung zugeschrieben, doch allgemeine Gültigkeit bei allen Göttern hatte. Jede Gottheit konnte durch Worte, welche sich dem Rhythmos des Iepaeeon fügten, in Begleitung der bestimmten Tritte mit Aussicht auf Erhörung gerufen werden. Der ὀλολυγμός, durch welchen die Weiber beim Opfer die Gottheit zur Gegenwart aufforderten[2], war mit diesen und keinen anderen Tritten verbunden. Auch sonst heilige Worte konnte man in diesem Rhythmos mit diesen Tritten ausrufen und glaubte so sich nicht des Vergehens der Entweihung schuldig zu machen. Aber auch furchtbare Worte, deren blosses Nennen schon das Unglück herrufen könnte, ein infandum begleitete man in dem bestimmten Rhythmos mit den bestimmten Tritten und glaubte so ein kräftiges 'di omen avertant' hinzugefügt zu haben[3].

Dass freilich in frühester Zeit nicht jedes Wort, sondern stehend ἰηπαιήων gewählt wurde, ist zweifellos, da

2) Deutlich ausser anderen Euripides im Erechtheus ὀλολύζετ', ὦ γυναῖκες, ὡς ἔλθῃ θεὰ χρυσῆν ἔχουσα γόργον' ἐπίκουρος πόλει.

3) Man vergleiche Proklos chrest. β 6 aus Photios. ὁ δὲ παιάν ἐστιν εἶδος ᾠδῆς εἰς πάντας νῦν γραφόμενος θεούς· τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ἐπὶ καταπαύσει λοιμῶν καὶ νόσων ᾀδόμενος· καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδιά τινες παιᾶνας λέγουσιν. Vielmehr haben diese Letzten recht.

noch in den späteren Paeanen dieser Anruf nicht gern vermisst wurde, wie Athenaeos zu Aristoteles sogenanntem Paean an Hermeias bemerkt und wie man sich bei den Tragikern und Lyrikern überzeugen kann. Aristophanes in den Thesmophoriazusen 1034

γαμηλίῳ μὲν οὐ ξὺν
παιῶνι δεσμίῳ δὲ

bekräftigt die Vermutung, dass die Formel in den Epithalamien

ὕμην ὑμεναῖ' ὦ

(so stets Dindorf im Aristophanes) ebenfalls hierher gehört und mit diesen Tritten verbunden war. Hephaestion 7 spricht über Ephymnien und Epiphthegmatisches, 'Ιήιε Παιάν und ὦ Διθύραμβε, welches letztere freilich die dritte und fünfte Silbe kurz hat. Kinesias, der Dichter kyklischer Chöre, wird in der Lysistrate des Aristophanes scherzhaft mit Anspielung auf πέος und seine Unsittlichkeit und zugleich auf seine Verse Παιονίδης genannt.

Die Bedeutung des ἰή ist wol so schwer oder noch schwerer als die des παιήων zu ermitteln. Gewiss ist in beiden Worten eine Dehnung zu Gunsten des mit den Tritten verbundenen Rhythmos anzunehmen. Παιών und παιήων wenigstens scheinen sich als ionische Bildungen der dorischen Formen παιάν und πάν herauszustellen. Es dürfte genügen die Schreibung 'Αλκμαίων bei Himerios 5, 3 und 'Αλκμάων im 71. Bruchstück bei Bergk mit der gewöhnlichen 'Αλκμάν zu vergleichen. Auch Pan soll ja in Arkadien, also doch in der Peloponnes, geboren sein, und zwar in dem Lande, dessen Bewohner nach Polybios 4, 20 (und Athenaeos S. 626) ihre Knaben und Jünglinge von Staatswegen vorzüglich im Tanz und Paean unterrichten und üben liessen.

Wie dem auch sei, das Zauberwort so zu sagen, ἰηπαιήων setzt dem Beweise, dass die betreffende Bewegung mit einem Verse von fünf langen Silben verbunden war, noch eine kräftige Bestätigung hinzu. Dass sogar die Be-

tonung beider Worte ἰὴ παιήων die von mir gezeigte anapaestische Betonnug _ ″ _ ′ _ (die erste Silbe in ἰή kann so gut als in ἰώ lang sein) und entsprechende Bewegung der Füsse unterstützt und mit ihr übereinstimmt, möchte ich nicht für zufällig oder gleichgültig halten, wenn ich auch nicht ein grosses Gewicht darauf lege.

Dem eigenthümlichen Glauben übrigens, dass man durch ein gewisses Stampfen der Füsse auf den Erdboden eine Gottheit herbeirufen könne, steht zur Seite das Schlagen des Bodens mit den Händen in einer ähnlichen Absicht. Freilich werden dadurch meistens böse Geister gefordert, deren Sitz ja in der Unterwelt sein sollte. So in der Iliade 9, 568 die Mutter des Meleagros.

> πολλὰ δὲ καὶ γαῖαν πολυφόρβην χερσὶν ἀλοία
> κικλήσκους' 'Αίδην.

Aber Hera im Hymnos auf Apollo dem Zeus und der Leto zürnend ruft wenigstens zugleich auch noch andere Geister.

> χειρὶ καταπρηνεῖ δ' ἔλασε χθόνα —
> κέκλυτε νῦν μοι Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθεν. —
> ὡς ἄρα φωνήσας' ἵμασε χθόνα χειρὶ παχείῃ.

Also zu Anfang und zu Ende des Gebetes das Schlagen und Wirkung nicht nur für Erde und Unterwelt sondern für das Weltall. Nicht ebenso aber doch ähnlich ist wol der Schlag anzusehen, welchen Apollon dem Patroklos auf den Rücken giebt ihn dem Tode zu weihen und anderes.

Von Delos berichtet Lukian im sechzehnten Kapitel über den Tanz, dass dort bei dem Opfer getanzt werde, und fügt im folgenden hinzu, dass jeder Inder nicht wie die Griechen mit erhobenen Handflächen, sondern durch Tanz den Sonnengott verehre.

Darstellungen auf alten Vasen scheinen gleichfalls auf diese Verehrungsweise hinzudeuten. Das schöne Bild auf einem apulischen Krater (Gerhard Lichtgottheiten 1, 2, Welcker, Alte Denkmäler 3, Tafel 9), welches den Sonnenaufgang darstellt, zeigt den Sonnengott mit seinem Viergespann den Wogen des Meeres entsteigend, während sich

die Gestirne als Knaben in dasselbe stürzen. Eos trennt sich ungern von ihrem Liebhaber Kephalos, der sie durch einen gedrohten Steinwurf zu necken scheint. Am linken Ende des Bildes sieht man Selene 'bescheidenen Ritts' verschwinden. In der Mitte etwa ist ein Gebirge mit einem Baume angedeutet. Auf demselben erscheint Pan in menschlicher Gestalt mit kleinen Hörnern. Sein linker Arm und sein Rücken ist von einem Peplos lose umhüllt; das Gesicht schaut nach dem Baume und wol nach seiner geliebten Selene. Nach dem starken Schritt, welchen er thut, scheint er dem Helios nicht nur entgegenzugehen, wie Gerhard und Welcker bemerken, sondern, wie ersterer sagt, ihn auch zu begrüssen und zwar durch das Schreiten und durch die erhobene dem Helios zugekehrte offene Hand. Dass er das Gesicht nach der anderen Seite wendet, scheint dieser Auffassung nicht entgegenzustehen. Deutlicher scheint ein Vasenbild bei Tischbein (Vases III, 31, bei Gerhard Lichtgottheiten Tafel 4, 8). Zwei unbekleidete Frauen, von Gerhard nach Plato im Gorgias[1]) für thessalisch gehalten, suchen durch Beschwörung den Mond herabzuziehen. Dass ihre Beschwörung von Erfolg sein werde, scheint durch eine Schnur angedeutet, welche von dem Monde senkrecht auf den Boden herabhängt und von der das Ende schon in unregelmässigen Bogenlinien daliegt. Oder soll dies keine Schnur, sondern ein kleiner Blutstrom sein, welcher herabrieselt? Ovid beschreibt solche Künste.

Sanguine, si qua fides, stillantia sidera vidi,
purpureus Lunae sanguine voltus erat.

Der Mond selbst ist durch einen Kreis, in welchem man ein jungfräuliches Gesicht erblickt, dargestellt. Die Buchstaben, welche vom Monde nach dem Munde der Frau zur rechten hin stehen, sind gewiss mit Gerhard ὦ πότνια Cελάνα zu lesen. In der linken Hand des gesenkten Armes hält dieselbe Frau einen Stab, fast horizontal, etwas gesenkt.

1) Anderes findet man bei Giac. Leopardi sopra gli errori popolari degli antichi IV.

Der rechte Arm mit der geöffneten Hand ist dem Monde entgegengestreckt. Das rechte Bein steht senkrecht ruhig, das linke vom Knie abwärts steht etwas zurück und nur die Zehen berühren den Boden, sodass wir an ruhiges, ernstes Schreiten denken müssen. Viel ausdrucksvoller ist die Figur zur linken mit der Beischrift καλή. Sie streckt dem Monde die linke Handfläche entgegen. Der rechte Arm ist gesenkt, aber etwas gekrümmt, und die Hand hält ein breites spitzes Schwert etwa horizontal. Das rechte Bein scheint ebenfalls senkrecht und in Ruhe, wiewol der unterste Theil desselben fehlt. Das linke bis zum Knie senkrecht hat den Unterschenkel hoch erhoben zum kräftigsten Aufschlagen auf den Boden. Dass hier an keinen bewegten Tanz, an keine Verzückung, sondern nur an die rufenden Schritte zu denken sei, verbürgt die vollkommene Ruhe des ganzen übrigen Körpers. Hier giebt es so wenig als bei der anderen Gestalt eine Drehung des Leibes, ein an die Mänaden erinnerndes Zurückwerfen des Hauptes oder etwas ähnliches. Das Messer hat diese Frau zur linken vielleicht um sich bei der Beschwörung zu ritzen, da von einem Opfer hier keine Spur ist. Oder darf man es für eine Andeutung nehmen, dass der Mondgöttin Blut entzogen werden soll? Die Beischrift καλή berechtigt vielleicht die Vermutung, dass wie bei Theokrit durch diese Beschwörung eine Erhörung verschmähter Liebe für diese Frau erzielt werden soll, wobei ihr die andere als eigentliche Meisterin der Kunst behülflich ist.

Dass Zauberer und Zauberinnen die Unterwelt und Geister Verstorbener zu rufen sich des Stampfens mit dem Fusse bedienten, auch wol noch mit der Drohung, wenn nicht gleich Erhörung erfolge, dasselbe noch durch Anrufung eines mystischen Namens, den man nicht gerne ausspricht, wirksamer zu machen, ist aus Lucanus Pharsalia 6, 741 ersichtlich[5]).

5) Diese Stelle des Lucanus schwebte dem Tasso vor, als er im Befr. Jerusalem 13, 6 und das nächstfolgende schrieb.

Paretis? an ille
compellandus erit, quo nunquam terra vocato
non concussa tremit, qui Gorgona cernit apertam
verberibusque suis trepidam castigat Erinyn,
indespecta tenet vobis qui Tartara, cuius
vos estis superi, Stygias qui peierat undas.

Nunquam non tremit ist zu verbinden.. 'Gehorcht ihr mir? oder soll ich jenen anreden, bei dessen Anrufung die Erde geschlagen jedesmal erbebt, der sich vor der Gorgo nicht fürchtet?' usw. Das concussa wird wol den Fusstritt bezeichnen, pulsanti bei Statius in der Thebais 4, 477.

Solvite pulsanti loca muta et inane severae
Persephones.

Den Tartarus erschüttern die Tritte a. a. Orte 504

an rabido iubeat si Thessala cantu,
ibitis, et Scythicis quotiens armata venenis
Colchis aget trepido pallebunt Tartara motu?

Vergil selbst auch in der Aeneide 4, 489 lässt die Dido ähnlich von einer Zauberin sprechen.

Sistere aquam fluviis et vertere sidera retro;
nocturnosque vocat Manis; mugire videbis
sub pedibus terram et descendere montibus ornos.

Schwerlich passend vergleicht hierzu Wagner Cicero de divinatione 1, 18, nach welcher Stelle fremitus et mugitus terrae oft Bewegungen des Staates vorhersagten. Hierher aber dürfte gehören 2, 25 aus den Tusculanen desselben. tum Cleanthem, cum pede terram percussisset, versum ex Epigonis ferunt dixisse:

audisne haec, Amphiarae, sub terram abdite?

Zenonem significabat, a quo illum degenerare dolebat.

E tre col piede scalzo il suol percosse —
E so —
Quel nome proferir grande e temuto —
Che si? che si? . . Volea più dir; ma intanto
Conobbe ch' eseguito era l' incanto.

Kann ich Armeeen aus der Erde stampfen? in Schillers Jungfrau erinnert an Pompeius bekanntes Wort.

Die Bewegung der Füsse, welche sich mit den fünf langen Silben verband, ist einfach folgende. Je zwei Längen werden wie ein Anapaest angesehen. Jede anapaestische Dipodie bezeichnet, wie Otfried Müller und August Boeckh sahen, das Aufheben und Widerniedersetzen desselben Fusses, also einen römischen passus, nach unserer Art zu reden zwei Schritte. Folglich ist allemal ein Anapaest mit einem Schritte verbunden. Die Katalexis oder der übrig bleibende dritte halbe Anapaest kann nur einen halben Schritt, d. h. ein unbedeutendes Näherziehen des noch zurückstehenden Fusses zu dem so eben vorwärts niedergesetzten bedeuten. Bei der ersten der fünf Silben wird also der eine Fuss erhoben, bei der zweiten vor dem anderen niedergesetzt; bei der dritten und vierten wird dasselbe mit dem anderen bisher ruhigen gethan; bei der fünften und sechsten würde der erste dasselbe widerholen: da es aber nur noch eine fünfte Silbe giebt, kann er nur den halben Raum durchmessen, wird also neben oder wahrscheinlich noch etwas hinter den zweiten gesetzt. So wird der Boden dreimal gestampft, und zwar folgt das dritte Mal schneller auf das zweite als das zweite auf das erste Mal. Aus dieser Bewegung und um dieselbe her entwickelte sich das Ganze der griechischen Tanzkunst; von ihr stammt der Name tripudium her und was mit demselben zusammenhängt[6]).

Eben diese Bewegung begleitet auch die Paroemiaker der spartanischen Embaterien und der Tragoedie, nur ist, da ein Anapaest mehr vorhanden, auch ein Schritt mehr anzunehmen. Daher macht beim katalektischen Prosodiakos oder dem Iepaeeon derselbe Fuss, welcher beginnt, auch die Schlussbewegung, beim Paroemiakos aber nicht. Es

---

6) Dieses und Anderes, was hier und im folgenden Kapitel steht, findet man nebst noch Einigem, was hierher gehört, in den beiden Schriften 'de Euripidis versibus anapaesticis' und 'de dactylicis Eur. versibus', erschienen in den Programmen (1864, 1865) des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums zu Cottbus.



ist nicht unwahrscheinlich, dass bei beiden Bewegungen, um Einförmigkeit zu vermeiden, abwechselnd mit dem rechten und dem linken Fusse angetreten wurde. Denn fast als ein Ausleger zu der vorhin angeführten Stelle aus dem homerischen Hymnos vom Schreiten der Nymphen an der Quelle scheint Horaz sein

iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna,
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatiunt pede, dum graves Cyclopum
Volcanus ardens urit officinas

zu sprechen; des Faunus wenigstens wird auch noch von ihm gedacht. Dass hier an die ernste, alterthümliche, fromme Bewegung und nicht an einen leichten duftigen Tanz der Nymphen und Grazien zu denken ist, beweist 'quatiunt' nicht ganz hinreichend. Wer schnellen Tanz hier erkennen wollte, könnte man sagen, würde dem Dichter zutrauen, dass er die Nymphen und Grazien als plumpe Dirnen darstellen gewollt habe, wie er zu seinem etwas rohen vilicus sagt: Dir fehlt auf dem Lande

meretrix tibicina, cuius
ad strepitum salias t e r r a e g r a v i s.

Nach dem ersten Keime jedoch nennen einmal die Alten jedes Tanzen zu gern 'Stampfen', 'die Erde schlagen'. Will man aber nicht ein abwechselndes Antreten mit dem rechten und dem linken Fusse zu den ruhigen Schritten verstehen, so bleibt noch die Frage übrig, wozu Horaz mit dem alterno pede die Bemerkung, dass beim Tanze oder beim Gehen der Boden jetzt mit diesem, dann mit jenem Fusse berührt wird, in dieses zwar heitere aber doch auch ernste und nicht satirenartig launige Gedicht gesetzt habe.

---

4. Paean und Paeon.

Τῇ δ' εὐλαβείᾳ, χρησιμωτάτῃ θεῶν,
προσευχόμεσθα. Euripides.

Die Nachrichten bei Plutarch und Klemens, dass Olympos die κρούματα aus Asien nach Griechenland gebracht habe, sowie auch die Idaeischen Daktylen und dass er und ihm verwandte, wie Hyagnis und Marsyas, die Flöte eingeführt haben, veranlassen uns asiatische Herkunft, wie der griechischen Musik überhaupt, so auch jener verehrenden und rufenden Schritte anzunehmen. Denn auch Erfinder der προσόδια wird dieser Olympos [1]) geradezu genannt, was deutlich genug heisst: er führte den ursprünglichen katalektischen Prosodiakos oder den Iepaeeon mit Tritten und Ruf ein. Und auf die Verwandtschaft der Idaeischen Daktylen, der Korybanten und Kureten, dieser tretenden und sich ritzenden [2]) Priestergötter, waren vor unseren Forschern, wie Lobeck im Aglaophamos, schon alte gekommen, wie Vergil im dritten Buche der Aeneide. Mit dieser Annahme früher Einwirkung Asiens in Bezug auf Anwendung von Musik und Tanzschritt bei Anruf der Gottheiten zunächst für Kreta und dann durch dieses und auch unmittelbar für die Pelopsinsel und das übrige Griechenland wird man sich aber wol begnügen müssen, so lange nicht Forscher in altasiatischen Verehrungsweisen uns entgegenkommen. Lukians Nachricht von dem Tanzgebete der Inder könnte ein solches Entgegenkommen wol wünschenswerth erscheinen lassen.

---

1) Plutarch Von der Musik 29. In seinem Nomos auf Ares fand sich nach dem Scholiasten zu Pindars Isthm. 1 der προσοδιακὸς παιάν.

2) Properz 3, 22, 15 cur aliquis sacris laniat sua brachia cultris et Phrygis insanos caeditur ad numeros? Ovid in den Fasten 4, 243 venit in exemplum furor hic, mollesque ministri caedunt iactatis vilia membra comis.

Doch müssen wir bei dem Namen des Olympos, wenn derselbe auch nicht eine Person, sondern eine ganze Schule oder eine ganze Zeit bedeutet, noch etwas verweilen. Demselben wird nämlich auch der sogenannte Paeon epibatos zugeschrieben, über welchen wir bei Aristides Quintilianus dunkele, von Rossbach und Westphal auf diese oder jene Betonung gedeutete Worte haben. Nur soviel scheint nach Aristides sicher zu sein, dass er aus fünf Längen besteht. Da nun der Paeon diagyios d. i. ein einzelner sogenannter erster oder dritter Paeon, ◡̋ ◡ ◡ ◡́ oder –̋ ◡ ◡́ ◡ fünf Kürzen enthält, so glaubten Rossbach und Westphal hier eine Nachricht zu finden über einen in seine fünf morae aufgelösten Kretiker oder Orthios ◡̋ ◡ ◡ ◡́ ◡, deren jede aber verdoppelt oder zwei Zeiten lang sei. Sie legten eifrig des Aristides Worte mit einigen Erinnerungen gegen ihn, dass er sich nicht besser ausgedrückt habe, so aus, dass er dieselbe Betonung als der einfache oder fünfzeitige Kretiker habe, nämlich –̋ – – –́ –, also ein Dreivierteltakt mit einem Zweivierteltakt vereinigt sei. Später hielt sich Westphal noch mehr an die Worte des Aristides und erklärte für die richtige Betonung –́ – –̋ – –; also umgekehrt: ein Zweivierteltakt, dem ein Dreivierteltakt nachfolge. Epibatos heisse dieser Paeon, weil der Takt hierbei schwer einzuhalten und deshalb getreten worden sei.

Der Paeon epibatos soll wie der Iepaeeon aus fünf Längen bestehen; beide sollen von ganz alten Musikern gebraucht worden sein. Da, sieht man wol, müssen beide mit einander in Streit gerathen, und soll das Ende nicht sein, dass der eine ganz vom anderen vernichtet wird, so muss jedem sein Bereich angewiesen und eine Grenze zwischen beiden festgesetzt werden.

Die Annahme über die kretische Betonung des Paeon epibatos hat zwei Veranlassungen. Die eine ist, dass er eben Paeon heisst, welcher Name einen Kretiker bedeutet, und dass ihn ebendeshalb auch Aristides mit beim anderthalbigen Rhythmengeschlechte anführt. Die zweite haben

zwei Stellen in Plutarchs Buche von der Musik gegeben. Sehen wir zunächst die letztere.

Im dreiunddreissigsten Kapitel heisst es nämlich: Olympos begann seinen Nomos auf Athene mit Paeones epibatoi und liess Trochaeen folgen. So auch liess Archilochos, heisst es an anderer Stelle desselben Buches, auf die epibatischen Paeonen Iamben folgen. Im zehnten Kapitel aber eben dort wird von Glaukos, dem trefflichen Kenner der Geschichte der griechischen Musik, über Thales oder Thaletas berichtet, er sei ein Nachahmer des Archilochos, sei aber über ihn hinausgegangen und habe der Kunst dieses seines Meisters den Paeon epibatos und den kretischen Rhythmos hinzugefügt, welchen weder Archilochos noch Orpheus noch Terpander gebraucht hätten: Thaletas habe vielmehr denselben aus Olympos Flötenmusik herübergenommen und so Lob geerntet. Bei Erklärung dieser letzten Worte widerholt Westphal mit Recht, dass dieser Olympos für einen jüngeren zu halten sei, als Archilochos, Terpander und Orpheus. Für denselben, welchem Pratinas bei Plutarch 7 den πολυκέφαλος νόμος auf Apollon zuschreibt, ist er zu halten, nicht aber für jenen alten, den Schüler des Marsyas und des Pan selbst im Tmolosgebirge (nach Ovid Met. 11, 146), den Verfasser des ἁρμάτιος νόμος usw. Westphal sagt nämlich: nach Glaukos bediente Archilochos sich noch nicht des paeonischen Rhythmos. Plutarch beweist also selbst, dass es nicht etwas dem ganz alten, sagenhaften Olympos angehöriges ist, was Thaletas aufbrachte. Denn er sagt ja sogar von Archilochos, der doch viel jünger ist als der alte Olympos, dass er nach Glaukos von Rhegion kretischen Rhythmos noch nicht kannte und brauchte. Und doch giebt er, wie schon gesagt (28 τοῦ ἰαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις), dem Archilochos den Paeon epibatos?

Was folgt daraus? Dass sich Plutarch widerspricht, dass nur Glaukos recht hat? Dass dem Archilochos mit dem kretischen Rhythmos zugleich der Paeon epibatos abzusprechen sei?

Dass des Archilochos und manches alten Dichters epibatische Paeonen gewiss anapaestisch zu treten seien und vielleicht durch eine Verwechselung so genannt worden seien, sagte ich schon früher. Wie überrascht aber vollends eine genaue Ansicht der Lesarten des Plutarch, besonders der Stelle von Thaletas im zehnten Kapitel, wo nichts vom Epibatos steht, sondern nur vom kretischen Rhythmos. Θαλήταν — Μάρωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι. Μάρωνα verbessert Ritschl treffend in παίωνα und Westphal setzt hinzu ἐπιβατόν.

Hiernach steht bei Plutarch die Sache so. Wenn der ältere Olympos, Archilochos und Terpander den Paeon epibatos zwar kannten und anwendeten, von kretischem oder fünfzeitigem Takte aber noch nichts wussten und hatten, sondern der jüngere Olympos und Thaletas von Gortyna, beide jünger als die genannten, diesen letzteren erst aufbrachten, so folgt, dass die Paeones epibatoi oder je fünf lange Silben kein kretischer Rhythmos sind und dass es eins ist, wenn Olympos, nämlich der alte fabelhafte, Erfinder des Paeon epibatos oder des Prosodiakos heisst, wie ihm auch nie beide zugleich als zwei verschiedene Verse oder Füsse zugeschrieben werden. Und hiermit stimmt es, wenn man leugnete (ἀμφισβητεῖται Plutarch 10 a. a. O.), dass Thaletas Paeanen gedichtet habe. Er hatte wol kretische Verse, aber keine den eigentlichen Paean kennzeichnende spondeische katalektische Prosodiaker oder epibatische Paeonen.

Noch müssen wir uns erinnern, dass –̋ – – –́ – wol ein kretischer Rhythmos sein könnte; hingegen –́ – –̋ – – für sich genommen ist es nicht, kann es erst durch Widerholung des Fusses unmittelbar hintereinander werden, da ihm die Haupteigenthümlichkeit des kretischen Rhythmos den leichten Takttheil in der Mitte zu haben abgeht. Aus demselben Grunde giebt es einen Bakcheios ⏑ ⏖́ ⏖́ und einen Palimbakcheios ⏖́ ⏖́ ⏑ — und diesem letzteren mit Auflösungen gleicht der Paeon epibatos nach Westphal — nur metrisch, rhythmisch aber nicht; wenn auch römische

Dichter den ersteren ziemlich häufig gebrauchen. Hephaestion versichert, dass der Bakcheios und der Antibakcheios ἀνεπιτήδειον πρὸς μελοποιίαν, τὸ δὲ κρητικὸν ἐπιτήδειον. Wo der eine oder der andere rhythmisch doch einmal vorkäme, sagte Boeckh, da sei wie manchmal im Trauerspiel eine von dem Dichter um des herben Inhaltes willen beabsichtigte Arrhythmie anzunehmen, wie ja in gleicher Absicht zuweilen Unharmonisches und Missklang angewendet würde. Wer möchte etwas der Art in jenen ganz alten Hymnen und zwar in dem Anhub, wenn die Gottheit gerufen wird, annehmen?

Dass παίων dasselbe sei als παιών und παιάν, lehren die Wörterbücher. Wir werden also im παίων ἐπιβατός den Iepaeeon mit seinen bestimmten Tritten widerzuerkennen haben und nicht an ein besonderes Taktschlagen denken müssen, welches ja bei allen Versen, selbst beim iambischen Trimeter, statt fand. Freilich kann es auch bei jedem anderen Verse und Rhythmos Tanzschritte geben. Doch hat es seinen guten Sinn und Grund gerade diesem einen solchen Beinamen zu geben, da seine Tritte gleichsam die Urtritte sind, von denen sich alles Tanzen herleitet, und da seine Tritte selbst der Gottheit etwas galten und den Bedrängten Hülfe herbeiriefen.

Angewendet aber haben diesen Paeon epibatos nach dem Zeugnis des Plutarch und seiner Quellen, unter ihnen Glaukos von Rhegion obenan, Archilochos und Terpander als Einleitung von Hymnen auf einzelne Gottheiten. Erfunden hat ihn, wie schon öfter erwähnt, der alte, sagenhafte Olympos — kurz der Prosodiakos in Gestalt von fünf Längen oder der Paeon epibatos wird, wenn wir von Homer absehen, den ältesten Liederdichtern, deren Namen wir kennen, beigelegt. Wie er ursprünglich für sich allein den Paean gebildet hat, so war er stets doch der wichtigste und charakterisirende Bestandtheil des nach ihm Paean genannten Liedes, und selbst in den späteren Zeiten, als sich der Glaube an die Wirksamkeit dieser Formel des

Rhythmos und Trittes mehr und mehr verlor, blieb noch als das, was den Paean zum Paean machte, das ἐπίρρημα oder ἐπίφθεγμα ein Ἰὴ Παιήων, ein ebenfalls fünfsilbiges ἰὼ Παιὰν Παιάν (ἰώ einsilbig) und ähnliches oder wenigstens ein Παιάν ohne den dazu gehörigen Rhythmos und daher auch ohne die Tritte.

Dass der von Klemens dem Terpander zugeschriebene Beginn eines Liedes an Zeus jenem abzusprechen sei, sehe ich keinen Grund. Dass er aber nach Versen zu je fünf Silben abzutheilen sei, steht dann, wenn man ihn dem Terpander lässt, nach den Zeugnissen bei Plutarch fest. Paroemiaker, welche Ritschl im Rheinischen Museum 1842 erkennen wollte, schreibt diesem niemand zu und sind dieselben wol überhaupt vor Tyrtaeos nicht nachzuweisen, welcher durch die Erweiterung unseres Verses den anapaestischen Takt aufbrachte. Einer Aenderung bedürfen die Worte so ausser Streichung des zweiten Ζεῦ und der Hinzufügung Ritschls von τὰν hinter ταύταν nicht. Vielleicht aber ist noch πάντων ἀγήτωρ (oder ἀγ.) als ein Glossem zu πάντων ἀρχά zu streichen.

Ζεῦ πάντων ἀρχά,
(πάντων ἀγήτωρ Ζεῦ)
σοὶ πέμπω ταύταν
[τὰν] ὕμνων ἀρχάν.

Aehnlich ist jenes (bei Bergk S. 814) zu lesen

Σπένδωμεν Μώσαις
ταῖς Μνάμας παισίν
καὶ τῷ Μωσάρχῳ
[τῷ] Λατοῦς υἱεῖ.

Es ist nur Μώσαις vor ταῖς Μνάμας gesetzt und τῷ der letzten Zeile zugegeben.

Und Aristides Quintilianus? Der erste Veranlasser? Dass dieser S. 38, 39 nach der Art der Alten unseren ganzen Vers als einen Fuss ansieht und denselben, ohne der zweizeitigen Pause am Schlusse zu gedenken, verleitet durch die Fünfzahl der Längen und durch den Namen, zum Paeon

d. i. zum Kretiker stellt und ihn so einem Paeon διάγυιος d. i. nicht irgend einer Pentapodie, sondern einem einzigen Kretiker vergleicht, kann die Annahme von der kretischen Messung unserer fünf Längen nicht als richtig beweisen. Denn kein alter Metriker, auch nicht Aristoxenos in seinen Bruchstücken, zeigt diese Auffassung. Aristides oder sein Gewährsmann bekam dieselbe nur durch das Alterthum jener Dichtungen und durch die Dunkelheit, welche sich über dieselben verbreitet hatte. Aristides weiss nicht einmal von der Betonung des Kretikers in der Form des ᴗ̋ ᴗ ᴗ ᴗ̇ ᴗ zu berichten, und wenn er den Epibatos aus einer langen Thesis, einer langen Arsis, zwei langen Thesen und einer langen Arsis bestehen lässt, so bedarf dies gewiss so gut der Veränderung, wie wenn er bald darauf den Prosodiakos aus einem Pyrrhichios, einem Iamben und einem Trochaeen bestehen lässt, statt aus Iambos, Pyrrhichios, Trochaeos. Es wird zu ordnen sein: eine Erhebung und eine Setzung des Fusses, eine Erhebung und zwei Setzungen: ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων. ἐπιβατὸς δὲ ἐπειδὴ τέτρασι χρώμενος μέρεσιν ἐκ δυοῖν ἄρσεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέσεων γίνεται.

Wie steht es nun aber mit diesem Letzten, der in den eben angeführten griechischen Worten enthaltenen Nachricht, dass diese fünf Längen aus vier Theilen bestehen oder durch vier Taktschläge geregelt werden? Ist es nicht vortrefflich, wenn Weil hiermit die Angabe in den Bruchstücken des Aristoxenos in Verbindung setzt, nach welcher Pentapodien oder grosse Takte (πόδες μεγάλοι) des anderthalbigen Rhythmengeschlechtes mit vier Taktschlägen begleitet werden? Können wir da noch hart und fest bleiben und behaupten: fünf Längen sind kein πούς μέγας ἡμιόλιος, weil sie keine Pentapodie sind, weil eine Länge noch kein πούς ἐλάχιστος ist? Oefter als vier Winkeltheile giebt Aristides dem Paeon epibatos fünf Takttheile; und dies Letzte ist das richtige, jenes das ungenaue, nicht umgekehrt. Können wir so sagen? Das bleibt dahin gestellt. Wenn



wir aber die Verbindung beider Nachrichten gelten lassen, so steht fest, dass es einen zehnzeitigen oder fünftheiligen Paeon epibatos überhaupt gegeben hat. Festhalten werden wir aber müssen, dass derselbe nicht vor Olympos dem Jüngeren und nicht vor Thaletas gesetzt werden kann; dass Paeon epibatos ursprünglich nur ein anderer Name für den Iepaeeon oder den spondeischen katalektischen Prosodiakos war. In diesem Sinne kommt derselbe dem älteren Olympos, dem Archilochos, dem Terpander zu. Erst bei der späteren Beliebtheit des kretischen Zeitmasses verfiel man darauf die altherkömmlichen fünf Längen mit Weglassung der zweizeitigen Pause am Schluss als einen einzigen grossen Kretiker oder Orthios anzusehen und zu behandeln.

Aus den Nachrichten des Plutarch über den älteren und jüngeren Olympos dürfen wir schliessen, dass mit dem Gebrauche die Götter durch gewisse Schritte zu verehren und zu rufen auch die Flötenmusik aus Asien kam. Jene fanden sogleich und unmerklich im Volksglauben Eingang, letztere aber in der Kunst erst nach heftigem Widerstreben, wie die Marsyassagen und die Kitharmusik der alten Meister beweisen. Ob die Kithara den Griechen eigenthümlich oder mehr von Norden herkam und ob wirklich bedeutend früher als die Flöte, möchte schwer zu sagen sein. Plutarch im vierzehnten Kapitel seines genannten Buches weiss Belege dafür anzuführen, dass die Flöte der Kithara im Alter und im Ursprunge ebenbürtig ist. Dagegen ist über ihr höheres Ansehn namentlich in der älteren Zeit bei den Griechen eine Stimme.

Dafür, dass zur Verehrung der Gottheit noch andere tanzähnliche Bewegungen als die rufenden Schritte zu den fünf langen Silben oder dem alten Prosodiakos öffentlich oder allgemein gebraucht wurden, scheint in den ältesten Zeiten nichts zu sprechen. Von Archilochos wie von Terpander — in der bestimmten Zeitrechnung mit Eumelos die ältesten Namen — werden uns ausdrücklich als ἀνάπειρα ihrer Hymnen die fünfsilbigen Reihen genannt; die Iamben

und Trochaeen aber, welche folgten, werden für den Staat und für die Religion nicht so wichtig gewesen sein, wenn sie auch wol der Tanzschritte nicht entbehrt haben werden. Die raschen Tänze in den Staat und in die Göttervehrung von Staatswegen zuerst bei den Lakedaemoniern eingeführt zu haben, sah schon Ernst Curtius (in der griech. Geschichte 1, S. 179, 180), dies Verdienst gebührt dem Gortynier Thaletas, dem Einrichter der Gymnopaedien, von dem es zweifelhaft ist, ob er noch wie Archilochos und Terpander Paeanen gedichtet habe, d. h. ob er noch das fünfsilbige Prosodion mit den drei Tritten gebraucht habe, er der durch Einführung des kretischen Rhythmos über jene hinausging. Da kretischer Rhythmos und Gymnopaedie stets in enge Verbindung gesetzt werden, da beide aus Kreta hergeleitet, beider Einführung in Sparta dem einen Kreter Thaletas zugeschrieben wird, so scheint es nicht zu kühn der engen Verbindung gemäss, welche in der gesammten chorischen Kunst der Griechen zwischen Sinn, Wort, Klang und körperlicher Bewegung herrschte, die Bewegung in der Gymnopaedie sich besonders nach dem kretischen Rhythmos zu denken. Das Lob des Thaletas findet man mit dem der straffen Tanzweise beim kretischen Zeitmasse widerholt vereinigt. Hierher gehören Athenaeos 15, 678 c θυρεατικοί — ἐν τῇ ἑορτῇ ταύτῃ, ὅτε καὶ τὰς γυμνοπαιδιὰς ἐπιτελοῦσι. χοροὶ δ' εἰσὶ τρεῖς, ὁ μὲν πρῶτος παίδων (diese tanzen offenbar die eigentliche Gymnopaedie), ὁ δὲ δεύτερος ἐφήβων (ihnen dürfte die Pyrrhiche zufallen), ὁ δὲ τρίτος ἀνδρῶν (sie werden Paeane und Hyporcheme aufführen) γυμνῶν ὀρχουμένων καὶ ᾀδόντων Θαλήτου καὶ Ἀλκμᾶνος ᾄσματα καὶ τοὺς Διονυσοδότου τοῦ Λάκωνος παιᾶνας. Wirklich nackt wird nur der erste Chor zu denken sein, der zweite in Waffen, der dritte vielleicht ohne Obergewänder. Die Einrichtung der τριχορία bei den Lakedaemoniern wird mehreren zugeschrieben (vergl. Bergk, Lyriker S. 1303), ist aber sicher staatlich. Thaletas Verdienst um den lakedaemonischen Staat hebt Pausanias 1, 14, 3 hervor. Θάλης δὲ ὁ

Λακεδαιμονίοις τὴν νόςον παύςας — εἶναί φηςι Γορτύνιον Πολύμναςτος Κολοφώνιος ἔπη Λακεδαιμονίοις ἐς αὐτὸν ποιήςας. Strabo 10, 480 ἐνοπλίῳ ὀρχήςει, ἣν καταδεῖξαι Κουρῆτα πρῶτον. ὡς δ' αὔτως καὶ τοῖς ῥυθμοῖς Κρητικοῖς χρῆςθαι κατὰ τὰς ᾠδὰς ςυντονωτάτοις οὖςιν, οὓς Θάλητα ἀνευρεῖν. Aehnlich der Scholiast zu Aristophanes Wolken ἀμφίμακρον, ὃς καὶ Κουρητικὸς καλεῖται ἀπὸ τοῦ τὰ εἰς τοὺς Κούρητας μέλη τούτῳ τῷ μέτρῳ κεχρῆςθαι. Und der Scholiast zu Pindars Pythien 2, 127 sagt ἔνιοι μὲν οὖν φαςι πρῶτον Κούρητας τὴν ἔνοπλον ὀρχήςαςθαι ὄρχηςιν, αὖθις δὲ Πύρριχον Κρῆτα ςυντάξαςθαι, Θάλητα δὲ πρῶτον τὰ εἰς αὐτὴν ὑπορχήματα. Cωςίβιος δὲ τὰ ὑπορχηματικὰ πάντα μέλη Κρητικὰ ἀξιοῖ λέγεςθαι. Hiernach wäre die Tanzweise älter als die Begleitung durch Musik und Wort gewesen. Pyrrhiche und Gymnopaedie aber waren gewiss verwandt, beide werden dem Thaletas zugeschrieben. Wenn demselben auch Paeane und Zeitgenossenschaft und Verbindung mit Lykurgos zugeschrieben wird, so sieht Curtius hierin richtig nur die grosse Wichtigkeit, welche die Spartaner seinen Neuerungen beilegten. So heisst es auch, wie bei Strabo in dem eben angeführten, er habe den kretischen Rhythmos geradezu erfunden.

Dies zum Lobe und über das Alter dieses Taktes und Trittes. Ueber die Gymnopaedie insbesondere ist die Hauptstelle bei Athenaeos 14, 30. ἔοικε δὲ ἡ γυμνοπαιδικὴ τῇ καλουμένῃ ἀναπάλῃ παρὰ τοῖς παλαιοῖς. γυμνοὶ γὰρ ὀρχοῦνται οἱ παῖδες πάντες, ἐρρύθμους φοράς τινας ἀποτέμνοντες καὶ cχήματά τινα τῶν χειρῶν κατὰ τὸ ἁπαλὸν· ὥcτ' ἐμφαίνειν θεώρημά τι τῆς παλαίςτρας καὶ τοῦ παγκρατίου κινοῦντες ἐῤῥύθμους τοὺς πόδας. Die ἀναπάλη, mag sie nun ein Widerkämpfen oder einen Aufschwung (πάλλομαι) bedeuten, spricht für rasche und kriegerische Bewegung. Dass dieselbe aber dem zarten Knabenalter entsprechend etwas gemildert sei, sagt vielleicht das κατὰ τὸ ἁπαλὸν, wenn es nicht nur dasselbe sagt, indem jenem ersten entsprechend ἀνάπαλον zu ändern ist. Schweighäusser wollte ἄπαλον die

Erholungszeit vom Ringen. Die Worte ἐρρύθμους φοράς τινας ἀποτέμνοντες scheint am besten Dalecampius zu übersetzen concinno quodam impetu, sed interscisso: eine rhythmische öfters unterbrochene Bewegung. Da nämlich der Tanz den Alten[3]) aus Deutlichkeit des Inhaltes, der Bewegung selbst und der Stellung oder der Ruhe nach der Bewegung und vor dem neuen Anstosse besteht, so waren diese ruhigen Augenblicke bei der Gymnopaedie besonders bemerkenswerth. Sie fanden nämlich nicht nur an den Enden der Verse und der Strophen statt, sondern die einzelnen Versfüsse bedingten dieselben. Ein häufiges 'bien parado' zeichnete diesen Tanz aus.

Der Kretiker gehört zu den Versfüssen, welche der Anakrusis, d. h. der Ausfüllung des Zeitraumes, welcher für den Anstoss und die Bewegung bestimmt ist, entbehren, welche vielmehr gleich mit der Thesis d. i. der Ausfüllung des Zeitraumes, mit welchem das Niedersetzen des Fusses verbunden ist, beginnen. Die Bewegung ist also ohne Zweifel die, dass bei der ersten Länge ein Fuss vorwärts stark aufgesetzt wird, weil sich mit der Länge auch der schwere Takttheil vereinigt; bei der Kürze wird der andere neben dem ersten leichter, bei der zweiten Länge der erste vor dem zweiten stark aufgesetzt. In dem nächsten Versfusse dieselbe Bewegung. Doch wird der neue erste starke Takttheil langsamer nach dem vorherigen folgen als der leichte nach dem ersten starken und als der zweite starke nach dem mittleren leichten: es wird beim Uebergang von einem Kretiker zum anderen ein ganzer oder grosser Schritt gemacht werden, innerhalb des Versfusses aber nur zwei halbe oder kleinere. Das Abwechseln von Rechts und Links findet sich hierbei von selbst. Wird z. B. der rechte Fuss zu der Länge des ersten Kretikers aufgesetzt und ist er also zweimal vor dem linken, dieser nur einen Augenblick neben ihm, so ist es im folgenden Versfusse umgekehrt.

3) Aristoteles in der Physik 7, Plutarch im Symposion 9, 15: φορά, σχῆμα, δεῖξις.

In späterer Zeit der Ausbildung dieses Tanzes und Versmasses wurde gewiss bei Auflösung einer der Längen in zwei Kürzen auch das eine starke Auftreten in zwei leichtere desselben Fusses, deren ersteres etwas stärker war als das zweite, verwandelt. Dies erforderte schon einige Aufmerksamkeit. Dass aber in jedem Falle eine muntere, herausfordernde Bewegung erreicht wurde, selbst abgesehen von der Bewegung der Hände, ist leicht zu empfinden. Die Knaben waren in zwei Reihen einander gegenüber vertheilt, welche sich gegen einander bewegten. Aus einander konnten sich beide Theile bewegen ohne Kehrt zu machen, in demselben Takte rückwärts. So erklärt Schweighäusser richtig die angeführte Stelle des Athenaeos und dasselbe wird auch von der Pyrrhiche mehrfach durch Schrift und durch alte Bildwerke bezeugt.

Die Pyrrhiche wird demselben Thaletas als Erfinder beigelegt und ist der Gymnopaedie, mit welcher sie oft bis zur Verwechselung zusammengenannt wird, nahe verwandt. Sie gewann frühzeitig höhere Bedeutung und verdrängte die Gymnopaedie, wie man auch letztere mit demselben ihr eigentlich nicht zustehenden Namen bezeichnete. Der Unterschied zwischen beiden war der, dass in der Pyrrhiche die Jünglinge Messer an ihre Schilde[4]) und auch wol an die der Gegenreihe sowie an die Messer derselben schlugen, in jener die nackten Knaben mit den blossen Händen herausfordernde Bewegungen und Andeutungen von Hieben bei dem Zusammentreffen machten. Daher wurde, wie uns berichtet wird, die Pyrrhiche auch χειρονομία schlechthin genannt, in welchen Berichten unter Pyrrhiche gewiss auch Gymnopaedie oder diese vornehmlich wenn nicht ausschliesslich zu verstehen ist. (Man sehe Nonnos Di. 28, 292 ff.)

Aristoxenos bei Athenaeos sagt: ὡς οἱ παλαιοὶ γυμναζόμενοι πρῶτον ἐν τῇ γυμνοπαιδικῇ εἰς τὴν πυρρίχην ἐχώ-

4) Lukian Vom Tanze 8 von den Kureten: ἐνόπλιος δὲ αὐτῶν ἡ ὄρχησις ἦν τὰ ξίφη μεταξὺ κροτούντων πρὸς τὰς ἀσπίδας καὶ πηδώντων ἔνθεόν τι καὶ πολεμικόν.

ρουν πρὸ τοῦ εἰσιέναι εἰς τὸ θέατρον. Die zukünftigen Choreuten wurden hiernach zuerst in Gymnopaedie und Pyrrhiche ausgebildet; die letztere war eine Vervollkommnung der ersteren und die Uebung in beiden galt für eine Vorbildung zum Tanze in der Orchestra und auf der Bühne.

Nach diesen kriegerischen Uebungen, wie Strabo Gymnopaedie wie Pyrrhiche nennt, heisst Ares bei den Dichtern der Tänzer und der Krieg so oft ein Tanz, welches Bild furchtbar und lebensvoll Euripides in dem schönen daktylischen Chorliede in den Phoenissen ausführt, und so kam vielleicht Athens Weiser Sokrates auf seinen poetischen Ausspruch, dass die, welche zu Ehren der Götter am besten tanzen, die besten Krieger seien.

Dass die Pyrrhiche lange bei allen oder den meisten griechischen Staaten öffentliches Vorbildungsmittel für den Kriegsdienst war, lehrt ebenfalls Athenaeos an dem genannten Orte. Jetzt freilich, fährt er oder vielleicht Aristoxenos von seiner Zeit fort, bleibt sie den übrigen Griechen nicht mehr und mit ihr schwindet die kriegerische Tüchtigkeit. Nur die Lakedaemonier behalten sie noch als Vorübung zum Kriege: alle müssen in Sparta vom fünften Jahre an Pyrrhiche tanzen. Unsere Pyrrhiche aber scheint mehr eine Dionysische zu sein, die freilich hübscher ist als jene alte. Thyrsosstäbe haben hier die Tänzer statt der Lanzen, damit gehen sie auf einander los und tragen Stöcke und Fackeln, stellen im Tanze die Fabeln von Dionysos und den Indern und Pentheus dar. Und die schönsten Lieder und die orthischen Rhythmen muss man zur Pyrrhiche stellen.

Der Name der Pyrrhiche, sehen wir hier, war so bedeutend geworden, dass er auch noch blieb, als sie selbst längst verschwunden war. Jede leidenschaftliche Scene der Mythologie, in welcher Waffen, Gewaltthaten, ein Todtschlag vorkam, von Tänzern in raschen Bewegungen dargestellt, hiess Pyrrhiche. In dem Schlusssatze sind vielleicht unter den orthischen Rhythmen die kretischen mit mög-

lichst viel Auflösungen zu verstehen. Denn der Kretiker mit Auflösung beider Längen heisst nach Diomedes ὄρθιος. Dass nicht an den gedehnten achtzeitigen Spondeos oder ähnliches zu denken sei, verbürgt der Inhalt der mit Tanz vorgetragenen Lieder, welchen die Stelle andeutet, hinreichend. Das Gedicht des Alkman, welchem Hephaestion die beiden Zeilen Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι usw. entnahm, bestand nach demselben ganz aus Kretikern ohne Auflösungen (ἐκ μόνων ἀμφιμάκρων); mit Recht ziehen Rossbach und Westphal hieraus den Schluss, dass dies in den alten Pyrrhichen und Hyporchemen vorherrschend gewesen sei; auch sonst ist es wahrscheinlich. Athenaeos Angabe wird dadurch nicht umgestossen, da er von den Erzeugnissen jüngerer Dichter spricht.

Obgleich nun Gymnopaedie und Pyrrhiche als kriegerische Tänze und als Vorbildungsmittel der Jugend für den Krieg gerühmt werden, darf man doch ihre Beziehung zu Apollon nicht übersehen. Apollon ist es, der Krankheit und jahrelang verheerende Seuchen in das Thal des Eurotas schickte, als der Staat seine Bürger für den Krieg gebrauchte. Ihn versöhnte der Gortynier durch seine Tänze nackter Knaben und gewaffneter Jünglinge. Mit dem widerkehrenden Mute, mit der erneuerten Gesundheit und der Freude am jugendlichen Gesundheitsglanze wurde das Ansehen und die Heiligkeit der kretischen Tänze allgemein. Das raschere dreimalige Treten zum Kretiker, ein schweres, ein leichtes, ein schweres, hatte sich als ebenso wirksam und dem Gotte ebenso lieb bewährt als das alte langsame Treten zu den fünf langen Silben des Iepaeeon. Hörte Apollon auf diese Tritte ebenso wie auf jene althergebrachten, zeigte er sich durch dieselben verehrt ebenso als Paean oder als erlösender, heilender Gott: warum sollte man sie nicht auch mit demselben Namen als jene benennen? Das ist die Entstehung des Namens παίων für den kretischen Fuss. An diesen knüpfte sich später die Vermutung von der kretischen Messung und Betonung des alten, fast vergessenen

Paeon oder Iepaeeon an, welchen Kenner ihn vor Verwechselungen zu schützen vergebens durch den Namen Schreitepaeon, παιὼν ἐπιβατός ausgezeichnet hatten.

Und wie eine Nachbildung des alten Iepaeeon im Grossen die Zusammenstellung von zwei ganz gleichen Strophen mit einer abschliessenden diesen nur ähnlichen Epodos ergeben hatte, so führte der neuere Paeon oder kretische Schritt darauf zwischen zwei ganz gleiche Strophen einen nur ähnlichen Theil des Tanzes und Gesanges als Mesodos zu setzen.

5. Aeltere Künstler.

Οὐκ ἔστι διθύραμβος ὄκχ' ὕδωρ πίῃς.
Epicharm.

Eine grosse und für die frühe Zeit klare Erscheinung ist der spartanische Meister in Dichtkunst, Musik, Gesang und Tanz Alkman, lydischer Herkunft wie Alexander der Aetoler ihn selbst sagen lässt. 'Wenn ich in Sardes meiner Väter Sitz aufgewachsen wäre, dann wäre ich jetzt wol ein Opferschüsseln tragender Korybant oder ein goldtragender Verschnittner und schlüge die schönen Handtrommeln; so aber heisse ich Alkman und gehöre der dreifussreichen Sparta an, und verstehe die Helikonischen Musen, die mich grösser als Tyrannen, als Daskyles und Gyges gemacht haben.' Die Zahl der Bruchstücke ist bei dem Ruhm, welchen der Dichter im ganzen Alterthume genoss, gering, aber sie zeigen einen bis dahin ungeahnten Reichthum in Versbildung. Die Ioniker — vaterländischer Einfluss? — sehen wir hier zum ersten Male, hier zuerst daktylische akatalektische Tetrameter. Δακτυλικὸν ἑφθημιμερὲς ὃ 'Αλκμάνειον καλεῖται sagt der Schol. zu Ar. Wolken 456. Zu den epodischen Weisen des Archilochos kommen iambelegische; zu den Hexametern, zu Thaletas Kretikern und Tyrtaeos Paroimiakoi kommen schon anapaestisch-logaoe-

dische Verse, zu den trochaeischen Tetrametern schon Epitriten als Klausel oder als Unterbrechung der Daktylen. So kann er ohne Anmassung sagen: οἶδα δ' ὀρνίχων νόμως πάντων. Obgleich unter seinen Gedichten auch ἐρωτικά schon genannt werden und auch die übrigen Bruchstücke manches von freiem, feinem Sinne empfinden lassen, muss man doch auch seine Muse als fast ganz im Dienste der Götter und des Staates stehend ansehen. Er war Lehrer und Führer der Jungfrauenchöre — ὁ τῶν παρθένων ἐπαινέτης τε καὶ cύμβουλος bei Aristides II S. 40 — und einige schöne Stücke aus seinen παρθένεια bleiben uns. Eine in Hexametern rührend ausgesprochene Todesahnung, dass er die Chöre der Jungfrauen Alters halber nicht mehr führen könne, giebt das neunte Bruchstück.

οὔ μ' ἔτι, παρθενικαὶ μελιγάρυες ἱμερόφωνοι,
γυῖα φέρειν δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἅμ' ἀλκυόνεccι ποτῆται
νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἁλιπόρφυρος εἴαρος ὄρνις.

Diese Stellung im Staate war es besonders, welche ihn zu dem grossen Schöpfer der für alle Zeiten wundervollen griechischen Melik, der kunstmässigen Verbindung von Gesang und Tanz machte. Er vereinigte die vorhandenen Figuren des Rhythmos und der Bewegung zu grösseren Gestalten, deren ganze Schönheit und Vollendung durch einmalige Widerholung in einer neuen jener ersten rhythmisch nachgebildeten Strophe mit denselben Bewegungen von der anderen Chorhälfte dem zuhörenden und schauenden zum vollen Bewusstsein kam: er schuf Strophe und Antistrophe. Obenhin sagt Plutarch Von der Musik 12 wo er von Neuerungen spricht nur: ἔcτι δέ τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία; deutlich aber ist das fragmentum post Censor. 9 secuit Alcman numeros et comminuit carmen. Er theilte den dichterischen Text ein und verminderte ihn. Hinc poetice melice. In demselben Sinne sagt Klemens von Alexandrien mit Recht: χορείαν Ἀλκμὰν Λακεδαιμονίοις ἐπενόηcεν.

Gewiss ist auch mancher seiner Hymnen mit Tanz gesungen worden wie Ath. 631 versichert ὕμνον οἱ μὲν ὠρχοῦντο, οἱ δὲ οὐκ ὠρχοῦντο und wie Bernhardy von seinen Hymnen für Zeus und Hera vermutet, dass sie von Jungfrauen gesungen (also auch wol getanzt) wurden. Seine bedeutendsten Leistungen aber in der Rhythmik und Tanzkunst werden sich in den Jungfrauenchören oder Parthenien gezeigt haben.

Ueber die Entstehung der Feier der δαφνηφορικά in Boeotien, welche mit Jungfrauenchören gefeiert wurden, giebt Proklos chresth. β einige Nachricht; sie seien nämlich bei Gelegenheit eines Krieges mit den Aeolern, aus der Gegend von Arne in Thessalien, durch den thebanischen Heerführer Polematos eingesetzt, und diese oder jene ähnliche Bemerkung hat vielleicht Apollonius de pron. S. 39 zu der Aussage Ἀλκμὰν συνεχῶς αἰολίζων verleitet. Denn von aeolischem Dialekt will sich in Alkmans Bruchstücken fast nichts entdecken lassen. Die Beschreibung der δαφνηφορικά bei Proklos enthält freilich über die Bewegungen des Chors der Jungfrauen geradezu nichts, wenn auch der ganze Zug namentlich die Spitze desselben wol beschrieben wird.

Einen Oelzweig bekränzen sie, sagt er, mit Lorbeer und mannigfachen Blumen; oben an die Spitze wird eine eherne Kugel gefügt, an welcher viele kleinere Kugeln hangen. Um die Mitte des Stamms herum fügen sie gleichfalls eine Kugel, kleiner als die obere, mit purpurnen Binden daran. Das unterste des Holzes wird mit safranfarbenem Zeuge umkleidet. Die oberste Kugel bedeutet ihnen die Sonne, auf welche man auch den Apollon zurückführt, die untere den Mond, die hangenden kleineren sind Gestirne. Die Binden deuten den Jahreslauf an, denn man macht ihrer sogar 365. Den Zug führt ein Knabe, der noch Vater und Mutter hat, ein ihm nächstverwandter trägt das bekränzte Holz, welches κωπώ heisst. Der δαφνηφόρος selbst, das heisst jener Knabe, folgt und berührt dabei den Lorbeer, mit wallendem Haar, einen goldenen

Kranz auf dem Haupte, in einem glänzenden Gewande bis zu den Füssen, mit iphikratischen Schuhen. Darauf folgt der Chor der Jungfrauen Zweige bei dem Hülfeflehen der Hymnen vorstreckend.

Die Erfindung Alkmans Strophen und Antistrophen zu paaren vollendet Stesichoros von Himera durch seine sprüchwörtlich gewordene τριάς. Er kehrte auch hier zu der altbeliebten Drei und zwar in der Art zurück, dass zu den zwei gleichen Strophen eine dritte nicht gleiche aber ähnliche trat, welche die Vereinigung und den Abschluss der ersten beiden bildete. So Suidas zu den τρία Στησιχόρου erklärend ἐπῳδική γὰρ πᾶσα ἡ τοῦ Στησιχόρου ποίησις. Wie in dem alten ursprünglichen Dreischritt der dritte den ersten beiden nicht ganz gleiche den Abschluss gab, so die Epodos den beiden gleichen Strophen. Auf dieses allerdings Grosse geht die öfter widerholte Uebertreibung der Alten hinaus, dass er den Chor erdacht und daher seinen Namen erhalten habe. Im Reichthum an Versmassen und somit an Tanzfiguren scheint er über Alkman nach seinen Bruchstücken nicht hinauszugehn; im Gegentheil macht sich auch der Hexameter bei ihm geltend, welchen aus dem Gesang und aus den Tanzliedern verbannt zu haben jenem ausdrücklich nachgerühmt wird. Doch finden sich bei ihm auch schon Hexameter mit einem Vortakte von einem Spondeos vermehrt, sowie durch einen kyklischen Fuss d. h. einen Trochaeos in der Mitte und ähnlich verändert.

Das Grabmal des Stesichoros in Katana vor den πύλαι Στησιχόρειοι in der Gestalt eines Achtecks mit acht Säulen und acht Stufen sowie ein ähnliches bei Himera und das Sprüchwort πάντα ὀκτώ und Στησίχορος im Würfelspiel gleich acht lassen die Vermutungen zu, dass sein Chor aus acht mal acht oder acht mal drei oder wie Otfr. Müller um des dithyrambischen Chores willen, dessen Zahl auf funfzig gesetzt wird, wollte, aus acht mal sechs Personen bestand. Doch dürfen wir uns wol von Zahl und Aufstellung der

Chöre des Alkman und Stesichoros nur ungefähre Vorstellungen nach dem, was uns vom tragischen und dithyrambischen Chor überliefert ist, machen. Der Weise des älteren Dithyrambos hat man sich übrigens vielleicht den Stesichoros in den Versbildungen näher zu denken als den Alkman, wenn man jener verlängerten Hexameter gedenkt, welche jenem besonders zugeschrieben werden. Man vergleiche das σχοινοτένειά τ' ἀοιδὰ διθυράμβων bei Pindar Bruchstück 47 mit Herm. de inv. IV, 4. τὸ δὲ ὑπὲρ τὸ ἡρωικὸν σχοινοτενὲς κέκληται. Aeschylos und auch Euripides, welche gern zuweilen Erinnerungen alter Weisen gaben, scheinen uns auch von dieser eine Vorstellung geben zu wollen. S. Pers. 852 ff.

ὢ πόποι, ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου βιοτᾶς
ἐπεκύρσαμεν usw.

Und Euripides Andromache 117 ff.

τλάμον' ἀμφὶ λέκτρων, διδύμων ἐπίκοινον ἐοῦσαν
ἀμφὶ παῖδ' Ἀχιλλέως usw.

Dass auch diese letzte Reihe eine sei und nicht wie in den Ausgaben in drei zu zerlegen, zeigen die übrigen Rhythmen dieses Gedichtes. Aehnlich auch Hipp. 1102 ff. Man vergleiche hiermit Verse des Stesichoros, wie aus dem neunten Bruchstücke

οὕνεκα Τυνδάρεως ῥέζων ἅπασι θεοῖσι μιᾶς λάθετ'
ἠπιοδώρου

oder aus Bruchstück 14

πολλὰ μὲν Κυδώνια μᾶλα ποταρρίπτουν ποτὶ δίφρον
ἄνακτι

und andere.

Auf das Auffällige solcher grossartigen Altehrwürdigkeit spielt offenbar Aristophanes in den Fröschen an, in dem Chorliede 814 ff., welches den Wettstreit des Aeschylos und Euripides vorbereitet. Aeschylos wird daselbst mit einem zornigen Eber verglichen

ῥήματα γομφοπαγῆ πινακηδὸν ἀποσπῶν
γηγενεῖ φυσήματι,

und seine ungeheuren Verse, sagt der Chor, wird Euripides niederspitzfindeln: καταλεπτολογήσει πνευμόνων πολὺν πόνον. Zu dem letzten bemerkt Casaubonus nicht übel: Euripides subtiliter examinabit (Aeschyli) verba turgida et sesquipedalia, orationem ampullatam et dithyrambicam, quae pronunciari sine pulmonis vexatione et anhelitu non possit.

Wenn Charles Magnin in seinem Buche (les origines du théâtre ant. et mod. Par. 1868 S. 30 ff.) ausspricht, dass die dithyrambischen und kyklischen Chöre, aus welchen das Trauerspiel hervorging, eine Verfeinerung der Rundtänze um Menschenopfer, vielleicht von Menschenfressern waren, so fehlen erstens die genauen Nachweise eines solchen Zusammenhanges. Man muss aber auch billig fragen, warum das spätere Thieropfer nicht wenigstens auch von diesen Chören umtanzt wurde. Dass die Abschaffer jener rohen Gebräuche wie Orpheus als Tänzer gerühmt werden (Luk. 15), könnte ebensogut andeuten, dass sie den Tanz von anderswoher als von den Menschenopfern genommen benutzten um jene zu verdrängen, als dass sie ein Beiwerk des Menschenopfers und dadurch dieses selbst veredelten. Das Erscheinen nackter Tänzer in Thierhäuten bei Dionysischen Chören nennt derselbe eine Erinnerung an die alte wilde Nacktheit; und die Sitte bei öffentlichen Spielen unbekleidet zu erscheinen ist doch eine späte zu nennen und nicht ein Zurückkehren zu früherer Roheit, sondern ein verfeinertes Hochschätzen körperlicher Schönheit.

Fragt man mich, woher jene ordnenden Gesetzgeber den Tanz nahmen, so antworte ich, dass ich es nicht weiss, dass man aber unter Anleitung Homers wol schliessen darf, dass ihn der Anfang aller Milderung der Sitten, nämlich der Ackerbau mit sich brachte, zumal wir Sonne und Mond, also die Gottheiten der Jahreszeiten, sowie ländliche Götter als Vorsteher und Einführer dieser Kunst erkannt haben. Wen sollte nicht das liebliche und von allen Kritikern als alt gelten gelassene Bild Ilias 18, 569 ff. bewegen? Einen Weingarten hat Hephaestos auf dem

Schilde dargestellt. Auf dem freigelassenen Wege tragen Jungfrauen und Jünglinge die süsse Frucht.

τοῖcιν δ' ἐν μέccoιcι πάις φόρμιγγι λιγείῃ
ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήccοντες ἁμαρτῇ
μολπῇ τ' ἰυγμῷ τε ποcὶ cκαίροντες ἕποντο.

Dass die schnellen und Rundtänze auch auf Gottheiten zurückgeführt wurden, versteht sich. Aber die Sage erkennt sie nicht als so wichtig und heilig wie die rufenden Schritte an. Wie sie im homerischen Hymnos die Chariten, Horen, Harmonia und Aphrodite um Apoll und Artemis herum unter Leitung beider aufführen, so im Anfang der hesiodischen Theogonie die Musen für sich um eine Quelle auf dem Helikon.

Μουcάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν,
αἵθ' Ἑλικῶνος ἔχουcιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε,
καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόcc' ἁπαλοῖcιν
ὀρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐριcθενέος Κρονίωνος,
καί τε λοεccάμεναι τέρενα χρόα Τερμηccοῖο,
ἢ Ἱππουκρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο,
ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήcαντο,
καλούς, ἱμερόεντας, ἐπερρώcαντο δὲ ποccίν.

πόcc' ἁπαλοῖcιν, χοροὺς καλούς, ἱμερόεντας, ἐπερρώcαντο δὲ ποccίν —, ja das sind zarte leichte duftige Tänze; hier ist kein beschwörendes festes Auftreten und περὶ κρήνην καὶ βωμόν geht es, wol auch mit angefassten Händen wie im homerischen Hymnos auf Apollon.

Mit Recht vermutet schon Bernhardy (Gr. L. 2, 1. S. 545), dass der alterthümliche Dithyrambos nur eine Abart vom Paean war, nach den Angaben der Alten und nach einigen Verwechselungen bei ihnen. S. z. B. Arist. Ritter 406

τὸν Ἰουλίου τ' ἂν οἴομαι, γέροντα πυροπίπην
ἡcθέντ' ἰηπαιωνίcαι καὶ Βακχέβακχον ᾆcαι.

In der lauten schwärmerischen Verehrung des Dionysos, dessen Beiname Διθύραμβος ist, trat der beschwörende

Paeantritt (vgl. ὦ Διθύραμβε bei Hephaestion), da man den Gott schon vermöge der mitspielenden Satyrn leicht gegenwärtig glaubte, seines Ernstes wegen mehr und mehr zurück.

Wir dürfen getrost in homerischen Schilderungen von Kreistänzen Vorboten sowol des Dithyrambos als des vervollkommneten Paean erkennen.

Ein schönes Bild für mannigfaltigen Tanz in früher Zeit haben wir in dem homerischen Hymnos auf Apollon V. 182 ff., zu welchem das Stück in der Iliade 18 gegen Ende, das Klemens richtig als jüngeren Zusatz erkannte, noch vervollständigend kommt.

Apollon geht die Phorminx spielend in duftige Kleider gehüllt nach Pytho und von da

ὥςτε νόημα
εἶςι Διός πρὸς δῶμα θεῶν μεθ' ὁμήγυριν ἄλλων

und sogleich liegen allen Unsterblichen Zither und Gesang am Herzen. Sogleich singen die Musen der Götter Geschenke und der Menschen Not, wie sie unverständig hinleben, und kein Mittel gegen den Tod, keine Wehr gegen das Alter finden. Aber die Chariten und Horen und Harmonia und Aphrodite tanzen sich an den Händen haltend. Gross und bewunderungswürdiger Gestalt singt mit ihnen Artemis, Apollons Schwester. In diesem Kreise scherzen Ares und Argeiphontes. Aber Apollon spielt Zither schön und hoch schreitend; Glanz umscheint ihn und Blitzen der Füsse und des wolgesponnenen engen Gewandes. Leto aber und Zeus freuen sich dem unter den Göttern scherzenden Sohne zusehend.

Die Göttinnen führen offenbar einen sich drehenden Kreis auf, in welchem Ares und Hermes die Spassmacher sind, ähnlich wie in der Ilias die

κυβιςτητῆρε κατ' αὐτούς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέςςους.

Ueber Apollons Thätigkeit bei dem Ganzen kann trotz des letzten Zusatzes, dass Zeus und Leto dem scherzen-

den zuschauen, so wenig Zweifel sein als über die der Artemis. Apollon thut die Zither spielend, als der Veranlasser und Stifter der ganzen Feier, die das Ganze weihenden Schritte.*) Artemis singend thut sie ohne Zweifel ebenfalls. Ich erinnere an Vergils Diana Aen. 1, 498. An den Ufern des Eurotas oder im Cynthusgebirge übt sie die Chöre. Tausend Oreaden ihr folgend schaaren sich (oder springen) zu ihr von hier und von hier; sie hat den Köcher auf der Schulter —

gradiensque deas supereminet omnis
(Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus).

Der römische Dichter hatte die der Ballreigen spielenden Nausikaa verglichene Artemis auf der Jagd in der Od. ζ vor Augen. Aber selbst diese in dem Reigen, welchen zur Abwechselung von dem Jagdvergnügen die Nymphen um sie her führen, thut ruhige Schritte und das

οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα . .
τῇ δέ θ' ἅμα νύμφαι κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο
ἀγρονόμοι παίζουσι, γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ

widerspricht dem 'gradiens' des Vergil nicht. Ueber Dianas Verwandtschaft mit ihrem Bruder Apollon brauchte ich nichts hinzuzufügen, doch führe ich noch an Aen. VII, wo ihr Liebling durch paeonische Kräuter gerettet wird. Hippolytum ad sidera aetheria

Paeoniis revocatum herbis et amore Dianae.

So können wir vielleicht gegen Aristarch in Ilias 18 die Zeile

μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδός
φορμίζων

gelten lassen, wenn der Sänger hier auch nicht ausdrücklich als schreitend bezeichnet wird — in den Worten kann es

*) Das καλὰ καὶ ὕψι βιβὰς steht wider deutlich da und dass μαρμ. ποδῶν bei der Schilderung des Tanzes der Phaeaken in der Odyssee schnelle Bewegung bedeutet, kann hier nicht stören, da durchaus nur von dem verklärten Lichte, welches den Gott umgiebt, also auch von den Füssen und dem Gewande ausgeht, die Rede ist.

liegen — werden uns aber wol über die Jünglinge und Jungfrauen wundern und mit Recht gegen die beiden Verse, in welchen von Kränzen und Messern die Rede ist, mit Aristophanes und Aristarch verwahren. Dieser Nachdichter wollte alle alten Tänze zugleich auf dem Schilde dargestellt wissen.

Die Anschauung, dass Apollon die beschriebene Weise ihn durch Schritte zu verehren und zu rufen selbst eingesetzt und vorgemacht habe, lernt man aus einer anderen Stelle desselben Hymnos, sowie aus vielen Vasenbildern kennen und auch sonst wird sie bezeugt. Proklos in der Chrestomathie β erklärt, dass der Nomos vom Paean hergeflossen sei, wenn er auch mehr allgemein und nicht so dem Apollon eigenthümlich sei. Daher gebe es im Dithyrambos wol Trunkenheit und Scherz: hier aber, im Nomos und Paean, Gebete um Hülfe und etwas durchaus gehaltenes: denn der Gott auch selbst umschreite (den Altar) nach dem Takte in bescheidener Haltung und Fassung. ἐνταῦθα δὲ ἱκετεῖαι καὶ πολλὴ τάξις· καὶ γὰρ αὐτὸς ὁ θεὸς ἐν τάξει καὶ συστήματι κατεσταλμένῳ περιέρχεται τὸν κρουσμόν.

Mit der ausgesprochenen Vermutung über die Herkunft der κύκλιοι χοροί stimmt Proklos Chrest. β überein. Ἔοικε δὲ ὁ μὲν διθύραμβος ἀπὸ τῆς κατὰ τοὺς ἀγροὺς παιδιᾶς καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις εὐφροσύνης εὑρεθῆναι. Wenn der Dithyrambos auch jünger als der Paean selbst, wie Dionysos jünger als Apollon ist, und mehr dem glücklichen Behagen als der Not und der Furcht vor der Gottheit entsprungen ist, so muss man doch auch diese Spielart schon ziemlich früh setzen. Obgleich nämlich in frühsten Zeiten der Dithyrambos in Bezug auf Text so unbedeutend und kunstlos war, dass wir nur kurze Nachrichten haben, so wurden doch schon dem Archilochos ἰόβακχοι zugeschrieben. Wenn man auch nach dem ἀναφερομένοις εἰς Ἀρχίλοχον Ἰοβάκχοις des Hephaestion annimmt, dass jener diese Lieder nicht für archilochisch hielt, so bleibt damit noch unwiderlegt, dass Archilochos überhaupt solche Lieder verfasst habe. Der ἰόβακχος aber

war vom διθύραμβος in früher Zeit kaum verschieden. Gewiss aber von dem späteren, insofern er noch zu den alten Processionstänzen gehörte, wie die Jungfrauenchöre waren, aus welchen durch die angeführten Meister die in Vierecken aufgestellten Paeanenchöre mit ihren Verwandten sich bildeten und wenig später mehr abweichend die kreisförmigen Chöre der Dithyramben.

Die Erfindung seines älteren Zeitgenossen Alkman in Sparta Rhythmen und Tanzfiguren zum Ganzen zusammen zu drängen und die einzelnen ganzen Stücke antistrophisch nebeneinander zu stellen soll auf den Dithyrambos der Methymnaeer Arion zuerst angewendet und denselben so aus einem mehr improvisirten Scherze zu einer bestimmten Kunstgattung der chorischen Melik gemacht haben.

Daher Suidas unter Ἀρίων: τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκμᾶνος ἱστόρησαν αὐτόν. Derselbe ebenda: λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὑρετὴς γενέσθαι, καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι, καὶ διθύραμβον ᾆσαι, καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾀδόμενον ἀπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ Σατύρους εἰςενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. Satyrn werden auch vor Arion bei diesen Spielen thätig gewesen sein, er aber liess sie in ordentlichen Versen sprechen. Den Gesang scheint ein einzelner, oft wol der Dichter selbst, übernommen zu haben, das Lied aber hiess nach dem schon früher so genannten, um den Sänger herumtanzenden Chor.

Der zweite Schöpfer des Dithyrambos, von Mehreren, wie der Scholiast zu Ar. Vögeln 1403 lehrt, auch der erste genannt, war Lasos von Hermione. Jene hatten auch so unrecht nicht, da er nach so langer Zeit, denn selbst von dem Rheginer Ibykos wird uns nichts der Art berichtet, sich zuerst wider dem Dithyrambos zuwandte —: er, den man selbst zu den sieben Weisen zählte, der zuerst ein Buch über Musik schrieb, zu dem Pindar, da man seine bedeutende Anlage erkannte, in die Schule geschickt wurde. Chamaeleon von Herakleia schrieb ein besonderes Buch über ihn. Er und Simonides waren Zeitgenossen und galten sogar als Nebenbuhler. Ar. Wespen 1402.

[illegible] nicht Wurzel schlagen
[illegible] gleich Nachahmer
[illegible] Weise des Kitharoden
[illegible] Kithar, sondern mit
[illegible] improvisirten volks-
[illegible] streng erschienen.
[illegible] des Lasos witzig leichter
[illegible] bei Plutarch als der erste
[illegible] welche die alte ernste Musik
[illegible] die Zahl der Flöten und ge-
[illegible] διερριμμένοις. Das letzte
[illegible] Intervalle in der Melodie oder sehr
[illegible] oder auf beides zugleich
[illegible] Bewegung der Melodie deutet das
[illegible] Hymnos auf Demeter bei Athenaeos
[illegible] wird, in der aeolischen das
[illegible] Harmonie geschrieben.

[illegible] ἄλοχον Μελίβοιαν,

[illegible]

[illegible] Harmonie die hypodorische oder
[illegible] Flötenmusik verbunden
[illegible] gewiss. Ich darf
[illegible]

[illegible]

[illegible] anapaestisch mit
[illegible] iambischen Dipodie,
[illegible] dessen Basis durch
[illegible]
[illegible] mit Flötenmusik waren

ein besonders beliebter Theil der Dithyramben und Hyporcheme. Nichts giebt hierüber bessere Aufklärung als das schöne Hyporchem des Pratinas, des Zeitgenossen des Lasos, welches uns Athenaeos 14, S. 617 erhalten hat. Das ganze Gedicht beschäftigt sich mit der zu der Zeit des Verfassers sich übel breit machenden Flötenmusik, und verlangt, dass dieselbe sich in die früheren engeren Grenzen zurückziehe.

Vers 1—6 sind rein anapaestisch. Die ersten beiden misst Boeckh d. m. P. III, 12 iambisch, Bergk Lyr. nur die erste trochaeisch. Vers 7 ist eine trochaeisch schliessende daktylische Tripodie. Vers 8 eine katal. troch. Tripodie. Vers 9 enthält zwei Kretiker eine troch. Dipodie und eine daktylische Tripodie, deren letzter Fuss wider nur ein Trochaeos ist. Vers 10 verbindet zwei troch. katalektische Tetrapodien. Den elften beginnt eine akatalektische trochaeische Tetrapodie mit einem Auftakte (oder eine katalektische iambische Pentapodie), an welche sich eine wider trochaeisch geschlossene daktylische Tripodie und eine trochaeische Dipodie schliessen. Vers 12 trochaeisch katalektische Tetrapodie. Vers 13 ein Ithyphallikos, dessen letzte Silbe lang ist, ein Kretiker, eine trochaeische Dipodie. Vers 14 drei Anapaesten. Obgleich Hiat und syllaba anceps an den Enden dieser Verse nicht statt haben, wird die letzte Silbe dieses Verses doch nicht lang, da die Pause für den vierten fehlenden Fuss hinzuzufügen ist. Vers 15 anapaestischer Dimeter. Vers 16 ein Iambos vor einer trochaeischen katalektischen Pentapodie. Die letzte Kürze des Verses wird lang durch die Pause, welche mit der vollen Interpunktion und dem Eintritt des letzten neuen Abschnitts verbunden ist. Vers 17 kretischer Trimeter. Vers 18 trochaeische katalektische Tetrapodie. Vers 19 iambischer Trimeter. Vers 20 iambische Tripodie und Ithyphallikos.

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ
Διονυϲιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;

ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος·
5 ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων,
οἷά τε κύκνον ἄγοντα
ποικιλόπτερον μέλος.
τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ' αὐλὸς
10 ὕστερον χορευέτω. καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας.
κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων θέλει
παρ' οἶνον
ἔμμεναι στρατηλάτας.
παῖε τὸν φρυναίου ποικίλου προανέχοντα,
φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον,
15 λαλοβαρυόπα παραμελορυθμοβάταν θ'
ὑπαί τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
ἦν ἰδού, ἅδε σοι δεξιὰ
καὶ ποδὸς διαρριφά,
Θριαμβοδιθύραμβε κισσόχαιτ' ἄναξ,
20 ἄκουε τὰν ἐμὰν δώριον χορείαν.

Das ganze Hyporchem ist, wenn ich nicht irre, seinem Inhalte nach ebenso wie seinen Rhythmen, seiner Harmonie und seinen Tanzbewegungen nach von zweierlei Art. Die wilden, aufgelösten Anapaesten, welche der Chor oder ein Theil desselben in wildem Getümmel und hastig tappend begleitet und zu welchen die Flöten nach der Weise der Dithyrambiker ertönen, benutzt der Dichter, die von ihm verabscheute Weise in schärfstem Lichte zu zeigen. So schilt er dieselbe und weist sie zurecht im Anfange, ganz wie sie selbst zu reden pflegt, er bekämpft sie mit ihren eignen Waffen. Mit Vers 9 wendet sich der Dichter zu seiner eigenen alternsten Weise der Rhythmen und Bewegungen und wenn nicht geradezu zur dorischen, so doch einer ihr nahe stehenden Harmonie. Mit Vers 14 wird noch einmal zu jener Flötenweise zurückgekehrt, um dem unwürdigen Instrumente in seiner eigenen Harmonie und Sprache, — selbst die dithyrambischen anderthalbfusslangen Worte fehlen nicht, — Verderben und Vernichtung

anzukünden. Den Sieg der alten guten Weise als gesichert auszusprechen wird in ihr geschlossen und der triumphirende Dithyrambos selbst als der Gott des reinen Kunsturteils aufgefordert das dorische Chorlied anzuhören.

'Was ist das für ein Lärm? Was sind das für Tänze? Welch' ein Uebermut ist zur Dionysischen umtummelten Thymele gekommen? Mein, mein ist Bromios. Ich muss tönen, ich muss mich tummeln, durch die Berge hinstürzend mit den Naiaden, wie ein Schwan das buntgeflügelte Lied führend.

Den Gesang hat die Pieride zur Königin aufgestellt; die Flöte soll sich unterordnen beim Tanze, denn sie ist die Dienerin. In Schwärmen allein, in den Kämpfen an der Thüre und den Faustkämpfen der jungen Leute wird sie beim Weine Heerführerin sein.

Schlage das, das Bunte des Phrynis noch übertreffende, verbrenne das Speichelverwüsterohr, das plaudertiefstimmige nebenliedrhythmostretende, das vom Bohrer gestaltete und gebildete.

Sieh, siehe da, da ist auch die wackere Bewegung des Fusses: Triumphdithyrambos, epheubekränzter Herrscher, höre mein dorisches Chorlied.'

Vers 8 ποικιλόπτερον μέλος leitet im Rhythmos, wie schon der siebente auf die folgende ruhigere und ernstere Stelle über, obgleich er in Wort und Gedanken noch sich mit den tadelnswerthen Dithyramben beschäftigt. Denn das zu sehr erstrebte Bunte und Mannigfaltige der dithyrambischen Rhythmen und Harmonien (man denke an Dionysios von Halikarnas) wird unten noch einmal gerügt. Das Adjectivum ποικίλου, Vers 13, halte ich nämlich für substantivisch, φρυναίου aber leite ich von Phrynis ab, dem in Aristophanes Wolken erwähnten Verderber der Musik, den auch Plutarch von der Musik 6 als solchen nennt. Also etwa: das ist ja viel schlimmer als des bunten Phrynis Musik. Das παραμελορυθμοβάταν giebt unzweideutig an, dass in dieser Flötenmusik Melodie und Rhyth-

mos des Liedes mit dem Tanz zuweilen nicht im Einklange waren. Als gute Tanzbewegungen werden Vers 17, 18 deutlich die kretischen und trochaeischen bezeichnet. Die Uebersetzung des Wortes δεξιός durch 'wacker' verdanke ich F. A. Wolf, der in der Parabase der Wolken das Wort stehend so widergiebt.

Dass die antistrophische Form, wenn nicht von Lasos selbst, so doch schon von seinen nacheifernden Zeitgenossen für den Dithyrambos als zu bindend und zu steif bei Seite geworfen wurde, beweist wol schon dies Hyporchem des Pratinas hinreichend.

Hiermit gewann zugleich die Geberdensprache, welche diesen Darstellungen früher fast ganz fehlte, ein ausserordentliches Uebergewicht: sie wurden, wie Aristoteles sagt, aus διηγητικοί μιμητικοί. Nur als höhnende Nachahmung der Dithyrambiker, besonders in den beiden anapaestischen Theilen, aber auch im ganzen, in der bunten Mischung der Harmonien und Tanzweisen, ist des Pratinas Kunstwerk aufzufassen. Dass er Erfinder oder nur ernstlicher Vertreter und Empfehler dieser Form ohne Strophe und Antistrophe war, ist aus den Worten schwerlich herauszulesen.

Wie sehr die alten Meister im Trauerspiel eingedenk des Dithyrambos die Tanzkunst pflegten und übten, ist bekannt und hinreichend bezeugt und auch durch Bentley schon in helles Licht gesetzt. Athenaeos 1, 39 sagt, dass Thespis, Pratinas, Karkinos, Phrynichos Tänzer hiessen, weil sie ihre Schauspiele als aus dem Chortanze hervorgegangen ansahen und weil sie nicht bloss zu ihren Liedern, sondern auch sonst tanzen lehrten. Das Uebergewicht der Lieder über den Dialog bei Phrynichos bezeugt Aristoteles Probleme 19, 31. Den Reichthum und die Mannigfaltigkeit seiner Tänze bezeugt er selbst in dem Distichon

> σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ
> κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλόη.

Keineswegs darf man jedoch die Tänze und Lieder

jener alten Tragiker im Grossen und Ganzen für so erhaben und ernst, massvoll und ruhig halten als die Vorstellung von griechischer Kunst und besonders von des Sophokles Tragik uns geneigt machen könnte. Wie rasche Bewegungen und wie sehr die Flöte Thespis liebte, sagt Aristophanes in den Wespen 1474—81 M.

Sobald der Alte die Flöte gehört, tanzt er die ganze Nacht die alten Stücke, mit welchen Thespis in den Wettkampf ging. Die jetzigen Schauspieler der Tragödien, sagt er, werde er alle, als auf einem überwundenen Standpunkte stehend, überführen. Bald werden sie auch um die Wette tanzen.

Eine noch wildere Tanzart mit Ausschlagen nach vorn oder hinten hoch, selbst über die Schulter, wird ebenda bald hiernach als des Phrynichos aufgeführt. Dieselbe wird im Schlusschor begleitet durch kyklische anapaestische akatalektische Tripodien oder katalektische Tetrapodien, ⏓ ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑, zu deren je zweien oder je einer je eine trochaeische Tripodie den Schluss bildet.

Zum Ende des Stückes dieselbe Tanzart mit Reihen aus einer kyklischen anapaestischen Tripodie und einer iambischen katalektischen Tetrapodie bestehend vom Chore selbst beim Abzug ausgeführt.

Mit den ersten beiden Versen tritt der Chor bei Seite den tanzenden Schauspielern Platz zu machen, deren Sprünge er nur singend bis 1528 begleitet. Mit 1529 beginnt er selbst mit zu springen und so abzuziehn.

Auch in den Fröschen zeigt der Lustspieldichter, dass ihm die Tanzkunst des alten Tragikers in ihren übermässigen Anstrengungen an das Komische zu streifen schien. Vers 689 erwähnt er des Phrynichos Ringen: wer bei so mühsamen Kunststücken einen Fehler gemacht und ausgeglitten sei, sagt der Chor zu Anfang einer Empfehlung des Verzeihens, bei Gelegenheit politischer Veränderungen, dem müsse dies vergessen werden.

Der Scholiast aber lehrt hierzu, dass dieser Tragiker

in seinem Trauerspiel, welches den Namen des unglücklich mit Herakles ringenden 'Antaeos' führte, vieles über verschiedene Arten des Ringkampfes beibrachte. Dass derselbe vielmehr auch sonst den Chor nach Aristophanes Meinung zu heftig sich bewegen und fast sich balgen liesse, sagt ein anderer alter Erklärer zu derselben Stelle. τινὲς δὲ τοῦτον (Φρ.) κωμικὸν ποιητὴν λέγουσιν, ὃς κινουμένους τοὺς χοροὺς εἰσῆγε καὶ παλαίοντας. Denn gewiss ist κωμικὸν in τραγικὸν mit A. Meineke und Franz V. Fritzsche zu verändern.

6. Emmeleia.

> Anmut liegt also in der Freiheit der willkürlichen Bewegungen; Würde in der Beherrschung der unwillkürlichen. Schiller.

Die bei weitem häufigste Dichtungsart der melischen Kunst war die des Dithyrambos: daher der grosse Einfluss dieser Chöre auf die übrigen melischen sowie auf die tragischen. Wie sehr die letzten den dithyrambischen ähnlich waren und dass sie geradezu aus denselben hervorgegangen, ist uns hinlänglich bezeugt. Da sie aber eine Veredelung derselben in der Hand der auf die ernste Seite aller menschlichen Dinge hinweisenden Dichter wurden, dürfen wir uns nicht wundern, wenn sich gerade in dem Chor und in dem Tanz manches wesentliche den anderen lyrischen Gattungen entnommene einfand.

Wir wissen sicher, dass der dithyrambische Chor kreisförmig stand. Die Zahl der Choreuten wird meistens funfzig gewesen sein. Der Chor stand, sage ich. Nicht anders malt Homer den kyklischen Chor schon auf dem Schilde des Achilleus, in schneller Bewegung, aber immer auf derselben Stelle: wie wenn sitzend der Töpfer die

Scheibe dreht. Im Kreise aufgestellt wechselten die Choreuten tanzend in verschlungenen Bogenlinien ihre Plätze um schliesslich wider zu ihrem ersten Posten zurückzukehren und ohne dass jemals das ganze den ursprünglich in Besitz genommenen verhältnismässig kleinen Raum verliess. Anders die aus Kampfspielen sich herleitenden Chöre, sowie die der Procession und dem Gange zum Altare nachgebildeten lyrischen Chöre. In den ersten waren sich gegeneinander bewegende Reihen, in den anderen einander folgende Reihen notwendig geboten. Und so werden in Wirklichkeit die Pyrrhichen und Gymnopaedienchöre beschrieben und abgebildet, so auch die von den kyklischen oder dithyrambischen Chören zu scheidenden als viereckige oder τετράγωνοι bezeichnet. Es war die Hauptabweichung des tragischen Chors von dem dithyrambischen, dass er sich nicht kreisförmig, sondern viereckig aufstellte. Dies ist uns ausdrücklich überliefert. Den Grund möchte ich darin finden, dass eben die ältesten Meister die Heiterkeit des dionysischen Rundtanzes mehr den ernsten Prosodien, Paeanen, Nomen nähern wollten. Allerdings ist auch der grosse komische sowie der kleine Satyrnchor als viereckig bezeugt und könnte jemand diese Stellung einfach für vortheilhafter vor einer Bühne, welche doch eben nicht von allen Seiten dem Zuschauer den Blick frei lässt, halten. Doch möchte ich dies zweite, wenn es auch gewiss mitsprach, bei dem tragischen Chor erst in zweiter Linie gelten lassen, da der Ernst und die Gewissenhaftigkeit der Dichter, wäre der erste Grund weggefallen oder gar ein Grund gegen die viereckige Stellung vorhanden gewesen, sicher Rath gewusst haben würde. Ja der Chor in der Orchestra des alten Theaters ist sogar wirklich fast von allen Seiten sichtbar. Aber die tragischen Dichter wollten gerade von dem attisch-ionischen Geiste in ihren Chören sich ein wenig entfernen und dem dorischen Charakter etwas ablernen. Daher verliessen sie die alte attisch-ionische Schöpfung des Kreischors, den der Urenkel des Erechtheus

Daedalos zuerst auf Kreta in Marmor dargestellt und überhaupt erfunden haben soll[1]). Dass die anderen chorischen Dichtungsarten ihren dorischen Ursprung nicht verleugneten, spricht ebenso laut und deutlich als das Wort des Timaeos, welches uns Athenaeos[2]) erhalten hat. 'Die sogenannten Lakonisten sangen in viereckigen Chören.' Mag der Tauromenier unter den Lakonisten eine besondere Art von Tänzern verstehen oder, was mir wahrscheinlicher ist, die Städte und Völker, welche sich ihrer Verwandtschaft mit den Lakonen gern erinnerten und sich jenen in Sitten anschliessen mochten: dass der viereckige Chor ursprünglich dorisch war, sagt er in beiden Fällen.

Seit Sophokles war die Zahl der Choreuten im Trauerspiel fast unwandelbar auf funfzehn bestimmt. Daneben finden sich bei Aeschylos, wie im Agamemnon, öfter zwölf[3]), seltener wie auch in den Schutzflehenden des Euripides vierzehn. Die letzte Zahl giebt einen viereckigen Chor nur, wenn zwei Reihen von je sieben Mann gebildet werden. Bei zwölf Choreuten waren zwei Reihen aus je sechs Mann möglich, doch wird die Grundstellung in der Regel die gewesen sein, dass die Zahl der Reihen die heilige Drei war und also jede aus vieren bestand. Dasselbe ist bei der Zahl funfzehn geradezu notwendig, wenn nicht der Chorführer die Schaar der übrigen verliess und sich so zwei Reihen von je sieben bilden konnten. Dies geschah aber nur bei besonderen Gelegenheiten während des Tanzes oder dem Inhalte des Dialogs zu Gefallen, so dass doch die Grundstellung keine andere als jene in drei

1) Der sogenannte Chor der Ariadne von Paus. 9, 40, 3 als in Knosos befindlich erwähnt. Hiermit sind die Nachrichten über den γέρανος oder Kranichtanz bei Pollux und Plutarch im Leben des Theseus zu verbinden.

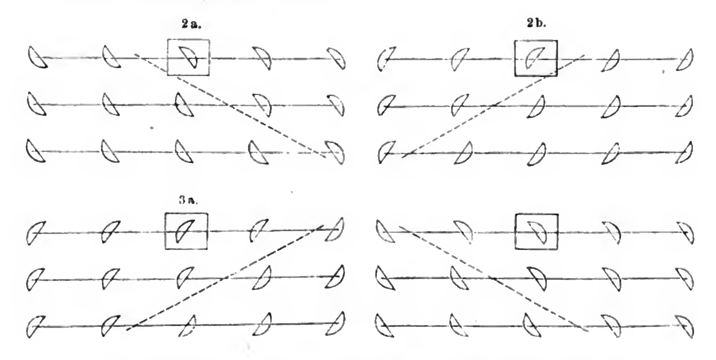
2) S. 181 οἱ δὲ Λακωνισταὶ λεγόμενοι (φησὶν ὁ Τίμαιος) ἐν τετραγώνοις χοροῖς ᾖδον.

3) Der Scholiast zu Aristoph. Rittern 589 giebt allerdings gerade zu diesem Stücke die Zahl 15 an, doch s. K. Ot. Müllers Ausgabe der Eumeniden.

Reihen sein konnte. Der Einzug des Chores zeigte in der Regel gleich diese Ordnungen. Also ein Chor von vierzehn kam so, dass zwei nebeneinander gingen, dahinter wider zwei und so fort oder zwei Rotten, cτοῖχοι, zu sieben Mann nebeneinander. In der Nähe der Thymele in der Orchestra wurde Halt gemacht, so dass die beiden Rotten zu Gliedern wurden. Ebenso kam der Chor von zwölf und funfzehn Mann in drei Rotten von je vier oder fünf Mann hereingezogen und stellte sich nachher so, dass die Rotten Glieder bildeten. Diese Aufstellung in drei Gliedern ist nicht nur so natürlich, sondern uns auch noch durch das Zeugnis des Hesychios gesichert. Derselbe berichtet unter γραμμαί von drei Linien auf dem Boden der Orchestra in der Gegend der Thymele, welche dazu dienten, dem Chor seine Stellung anzuweisen. Die Art, in welcher der Chor seine Reihen in Glieder verwandelte oder aus der Ordnung des Einzuges in die des Stasimon überging, wird den Absichten der Dichter gemäss verschieden gewesen sein, entweder mehr ein blosses Halten und sich gegeneinander Kehren der Choreuten oder schon ein künstlicher in Linien verschlungener Aufmarsch, welchen das erste Chorlied oder die hiervon benannte Parodos begleitete. Der Chor, wissen wir besonders aus alten Erklärungen der komischen Parabase, hatte seine feste Stellung, wie sie namentlich vom Schluss eines Chorliedes bis zum Beginn des anderen sich zeigte, in der Art, dass die Choreuten einander die Gesichter zukehrten. Wie es unschicklich ist einige von der Bühne weg, andere von den Zuschauern wegblicken zu lassen, so ist es auch gegen die Nachricht in Cramers Anecd. Parisina, dass der Chor, also der gesammte, nach der Bühne hingewendet war. S. Dübner, Scholien zu Aristophanes S. XX 11—17. Hephaest. π. π. S. 135 καλεῖται δὲ παράβαcις, ἐπειδὴ εἰcελθόντες εἰς τὸ θέατρον καὶ ἀντιπρόcωποι ἀλλήλοις cτάντες οἱ χορευταὶ παρέβαινον καὶ εἰς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες ἔλεγόν τινα. Daher bleiben folgende drei Stellungen übrig. Erstens: alle Choreuten standen

seitwärts zugleich gegen das Theater und mehr nach der Bühne hingerichtet. Von den fünf in der ersten Reihe stehenden, deren mittelster der Chorführer war, blickten die drei zur rechten nach den beiden zur linken ihnen mit dem Gesichte zugekehrten hin oder die drei zur linken nach den zwei zur rechten, welche ihnen entgegenblickten. Ebenso in der zweiten und dritten Reihe. Doch würden die Wendungen etwas mehr nach der Bühne als nach den Zuschauern hin genommen sein. Zweitens: die beiden links stehenden der ersten Reihe, die drei links stehenden der zweiten und die vier links stehenden der dritten Reihe, also alle ausser dem auf dem rechten Flügel, blicken halb nach rechts den ihnen mit den Gesichtern gegenüberstehenden dreien, zweien und dem einen zur rechten entgegen. Die letztgenannten haben so ihre Augen der Bühne zugegewendet ohne allen Zuschauern offenbar den Rücken zu kehren und die ersteren haben die Bühne doch nicht geradezu im Rücken. Drittens lässt sich dies Verhältnis so umkehren. Alle in der ersten Reihe, ausser dem einen auf der rechten Seite, also den Chorführer mit eingerechnet, blicken halb nach links zur Bühne hin; ebenso die drei linksstehenden der zweiten, sowie die beiden linksstehenden der dritten Reihe. Die übrigen drei zur rechten der dritten, die zwei und der eine zur rechten der zweiten und ersten Reihe schauen den erstgenannten entgegen. Dass endlich mehr als zwei Parteien, etwa verschiedene Gruppen, in den Stellungen der Choreuten haben stattfinden können, ist schwer anzunehmen, da zu leicht eine der beiden Anforderungen, dass die einzelnen einander und zugleich die Bühne ansehen sollen, vernachlässigt werden könnte. In der zweiten Aufstellung blicken die meisten, nämlich neun, mehr nach den Zuschauern, in der dritten ebensoviele mehr nach der Bühne. Auch die zweite und dritte Stellung lässt sich wie die erste mit Vertauschung von rechts und links umkehren, wie die Zeichnung versinnlicht. Obgleich die letzte hiernach den Vorzug verdient, werden doch wol alle

drei Arten gebraucht und durch Aenderung im Kleinen noch vermehrt worden sein.



So einfach es erscheinen möchte, dass der Chor, welcher so oft mit einer Kriegerschaar verglichen λόχος heisst, aus der Stellung in Kolonne, wie er einzieht, in die eigentliche beschriebene durch blosses Halt machen nur dadurch überging, dass die Einzelnen eine Wendung machten um in der beschriebenen Weise zugleich andere Choreuten und zugleich die Bühne anzusehen: so selten wird doch der Chor durch bloss anapaestisches Schreiten in die dem Stasimon zukommende Stellung gelangt sein. Denn nicht nur die Einzugsanapaesten mancher Trauerspiele, sondern noch viel mehr als diese führt das erste Chorlied den Namen Parodos oder Auftritt. Schon die Texte führen darauf, dass der Chor manches Trauerspiels einige Zeit schweigend vorrückte, indem nur wenige Anapaesten die letzten Marschbewegungen bis zu dem Platze begleiteteten, von welchem aus der eigentliche Chortanz der Parodos begann. Oft fehlen dieselben ganz und der Chor wird doch widerum nicht bis auf seine Linien bei der Thymele ohne alle Tanzbewegung sich begeben haben um dort erst zu beginnen und also statt eine Parodos ein Stasimon oder ein eigentliches Tanzlied zuerst vorzutragen. Die Bedeutung der Parodos war viel-

mehr die, dass der Chor wie sonst im ganzen Stück nicht wider, wenn der Dichter nicht ausdrücklich eine Ausnahme von dieser Regel machen wollte, die Freiheit genoss sich der ganzen Orchestra zu bedienen und so in die Grundstellung zu gelangen. Auch der Raum vor der Thymele nach den Zuschauern hin wird besonders bei einigem Reichthum an Strophen in verschlungenen Bogenlinien einer Reihe oder in künstlichen Evolutionen der Kolonne betreten sein. Dorthin konnte der Chor von der einen Seite an der Thymele vorbei in einem grossen Bogen gelangen, so jedoch, dass derselbe noch vor dem Schluss der Strophe wider sich hinter die Thymele zurückzog und in der Gegenstrophe von der anderen Seite dasselbe ausführte. Nicht in seine Grundstellung vor Beendigung der Strophe zurückzukehren brauchte der Chor wenn nur ein Theil desselben nach der einen Seite vorrückte und zur Gegenstrophe ein anderer dasselbe von der anderen Seite ausführen konnte. Ebenso konnte er auch mehr breit als tief gestellt dorthin vorrücken, die Thymele mit einem Kreise umgeben, welcher auf der äusseren Seite geschlossen an der inneren Seite sich öffnete. Aber auch nur die Thymele in der Mitte durchlassend konnte der Chor in breiter Aufstellung, ohne wirklich zwei Halbchöre zu bilden, was wenn auch selten doch auch vorkam, über die erste der drei Linien hinauskommen. Etwaige Ungleichheit der Anzahl von Choreuten auf dieser und jener Seite wurde dadurch ausgeglichen, dass im weiteren Vorrücken bald hier bald dort die Mehrzahl war. Nach Beendigung von Strophen und Antistrophen nahmen die Choreuten ihre festen Plätze auf den drei Linien ein.

Sie gelangten zu denselben entweder ohne Gesang, Musik und Tanz in ruhigen Schritten oder durch die Epodos geleitet. Die Epodos ist recht eigentlich das Stück der melischen Vorträge des Chors, welches uns die Tanzbewegungen der Art, dass die Choreuten nicht auf einen bestimmten Platz gefesselt sind, sicher beweist: denn alle

eigentlichen Stasima ohne Ausnahme entbehren derselben, wol aber haben sie die statt eines Stasimon von den Dichtern absichtlich eingelegten Tanzlieder, wenn diese überhaupt antistrophisch sind, und die Parodos wird daher oft durch dieselben geschlossen.

Die alte Erfindung des Stesichoros durch ein den Strophen nur ähnliches Gesangstück einer oder weniger Stimmen den Chor in seine Grundstellung kommen zu lassen, benutzten die Tragiker in der Parodos, dem Gesange und Tanze, welcher schliesslich die Choreuten an ihre während des ganzen folgenden Trauerspiels festzuhaltenden Plätze führen sollte, so dass sie wie sonst nie ihren Zweck zu erfüllen schien. Unser Nachlass der drei tragischen Meister begünstigt die Vermutung, dass der Gebrauch der ordentlichen Parodos mit Epodos von Aeschylos in seinen spätesten Trauerspielen gemacht wurde, von Sophokles und Euripides in den früheren. Aeschylos hat die Parodos mit Epodos nur in zwei Stücken, dem Agamemnon, den Choephoren, und zwar hängt sich an die des Agamemnon noch unmittelbar ein trochaeisches Stasimon oder ein Hymnos euktikos an. Die Eumeniden können zu Anfang schon darum nicht mit einer Epodos schliessen, weil sie von Apollon aus seinem Tempel verjagt werden. Der Gesang an die Nacht aber als Fessellied ist ein auf der Stelle in Bogenlinien getanztes, also ein Stasimon. Beim Okeanidenchor im Prometheus, welcher auf einem oder mehreren geflügelten Wagen nach dem anapaestischen Rhythmos auf die B ü h n e kommt und zwischen dessen Strophen und Antistrophen sich immer wider Anapaesten finden, ist wol anzunehmen, dass er vom Wagen abstieg und Tanzbewegungen durch die Orchestra hin ausführte und mit den letzten Anapaesten des Prometheus in seine Stellung gelangte. Der Chor der Sieben kommt zaghaft im dochmischen Rhythmos gehend und singt unterbrochen durch Eteokles Trimeter einen antistrophischen K o m m o s, das erste aber ist ohne Responsion. Dem geängsteten Wesen dieses Chores wie des der Schutz-

[illegible] dass er ohne Epodos auf seinen [illegible] Platz [illegible]. Der Perser Chor kommt mit Anapaesten, und mit diesem Marsche gelangt er auch in seine Grundstellung; zwischen denselben ist ihren [illegible] Charakter anzudeuten antistrophisch mit einer Mesodos ein besonders ionisches, zum Schlusse etwas [illegible] Lied eingefügt. Unter den sieben Sophokleischen Stücken haben die ordentliche Parodos mit Epodos der Aias und die Trachinierinnen. In der Elektra gelangt der Chor, obgleich ein Kommos die Stelle der Parodos vertritt, ebenfalls mit einer durch Elektra gesungenen Epodos in seine Grundstellung. Dasselbe wird von dem Chore des Kolonischen Oedipus zu sagen sein. König Oedipus und Antigone haben die Parodos ohne Epodos; in letzterer werden die den Kreon anmeldenden Anapaesten vielleicht zugleich benutzt dessen Schritte und die des Chors in seine Stellung zu begleiten. Ohne Epodos ist auch der die Stelle der Parodos vertretende Kommos im Philoktet. Unter den achtzehn Stücken des Euripides, wenn Rhesos mit seinen Anapaesten zu Anfang und zwischen Strophen und Antistrophen nicht mitgerechnet wird, haben [illegible] die Epodos zur Parodos und zwar acht zur ordentlichen vom Chor gesungenen Parodos: Phoenissen, Medea, [illegible], Alkestis, Aulische Iphigenia, Rasender Herakles, Bakchen, Kyklop. Hierunter haben die Phoenissen und die Aulische Iphigenia unmittelbar noch ein trochaeisches Lied angeknüpft wie der Agamemnon. Die Medea hat eine Parodos, ihre einzige Strophe, Antistrophe und die Epodos zwischen die Anapaesten Medeas und der Wärterin gestreut. Helena hat statt der Parodos einen antistrophischen Kommos, zu welchem Helena, ähnlich wie Elektra bei Sophokles, die Epodos singt. Dasselbe wäre als vom zehnten Stücke von den Troerinnen zu sagen, wenn die Anapaesten so gut überliefert wären, dass man sich auf die Angabe von Strophen und Antistrophen unserer Herausgeber verlassen könnte. Ein Chorlied ohne Epodos an der Stelle der

Parodos zeigen von Euripides Stücken nur der Ion und die Schutzflehenden. Die noch übrigen fünf Stücke haben als erstes Gesang- und Tanzstück einen 'Kommos ohne Epodos, und zwar mit Responsion Orest, Herakliden, Elektra; ohne dieselbe Hekabe und die Taurische Iphigenie. Wie Euripides die Parodos vernachlässigte, scheint hiernach kaum möglich zu erweisen.

Uebrigens bietet des Euripides Orest so wenig ein Beispiel für eine auf der Bühne statt in der Orchestra vorgetragene Parodos als des Aeschylos Prometheus. Wie gern die Alten gleich den jetzigen südlichen Völkern vor dem Hause waren, ist ebenso bekannt als dass Schwerkranke vor das Haus gesetzt zu werden pflegten.[5]) Gesetzt aber eine dem Ekkyklema ähnliche Einrichtung hätte das Innere des Palastes des Agamemnon gezeigt, so gäbe es doch nichts thörichteres als fünfzehn Frauen auf Besuch im Zimmer bei der ihren kranken Bruder pflegenden Elektra. Wie soll Elektra in einem solchen Gewimmel sagen 'geht weg von dem Lager' und dann wieder 'kommt her und sagt mir wozu ihr gekommen'? Wie soll sie nachher 'geh von mir und vom Hause weg' statt 'geh hinaus' sagen? Der Chor kommt vielmehr wie immer zur einen Parodos hinein in die Orchestra und wendet sich theilnehmend sogleich nach dem Palaste hin. Elektra heisst ihn sich lieber hinweg wenden und da er gehorcht, ruft sie ihn zurück und fragt um den Grund seines Kommens. Da kommt der Chor wider näher und weil Orestes aus dem erquickenden Schlafe aufgestört zu werden scheint, will ihn Elektra wider fortjagen, worauf jener nicht sogleich gehorcht, sondern erst langsam zögernd in seine Grundstellung kommt. Den grössten Theil des Weges dorthin wird er ganz still ohne einen Laut zurücklegen, wozu Zeit genug sein wird, da zwischen dem Ende des

5) Richtig der Scholiast: πρὸς τὰ τοῦ Ἀγαμέμνονος βασίλεια ὑπόκειται Ὀρέστης κάμνων καὶ κείμενος ὑπὸ μανίας ἐπὶ κλινιδίου, ᾧ προσκαθέζεται πρὸς τοῖς ποσὶν Ἠλέκτρα.

dochmischen Gesanges der Elektra und dem Beginn der Trimeter des Chors 'dass nur dein Bruder nicht gestorben ist', offenbar eine längere Pause zu denken ist.

Die Frage, ob das Stasimon ohne alle Bewegung der Füsse gesungen wurde, wie Boeckh dem Namen gemäss wollte, ist von O. Müller mit Recht so beantwortet, dass der Name diesen Tänzen zukam, weil die Bewegung der Füsse den gesammten Chor nicht von dem einmal eingenommenen Raume weg brachte, sondern nur die einzelnen untereinander mit den Plätzen tauschen liess. Ueberhaupt ist aber die Vorstellung von der Mässigung der Tanzschritte in der tragischen ernsten Emmeleia nicht genug hervorzuheben. Da jede Bewegung des Leibes dazu da war die Wirkung des Wortes, Klanges und des beiden gemeinsamen Taktes lebendig zu machen und mit diesen sich eng verband, begreift es sich leicht, mit wie geringer Anstrengung hier schon Ungeheueres erreicht werden konnte. Man stelle sich Jemanden vor, der auf dem Theater oder sonst seine Rede oder seinen Gesang durch Bewegungen der Hände und Füsse lebhafter macht, man denke sich, dass er es vor einem solcher Art zu reden nicht ganz fremden Publikum, etwa in Neapel thue, und man wird zugeben, dass er doch bei einigermassen langen Schritten, hohem Erheben eines Fusses das Lachen seiner Zuhörer und Zuschauer nicht vermeiden könne. Wir würden die ganze Emmeleia leichter ein rhythmisches Schreiten als ein Tänzen nennen. Mit einigen Ausnahmen freilich. Denn nicht nur wird man sich hier der Vorliebe des Phrynichos für kräftige Bewegungen erinnern und mancher Fälle, wo einer der jüngeren ihm folgte, sondern auch der zuweilen statt der Stasima eingelegten Tanzlieder. Diesen wird man die kräftigsten Schritte und Sprünge zuweisen. Gemässigter sind die wenn auch oft von einem heiteren Chor mit Bewegungen über einen guten Theil der Orchestra hin vorgetragenen Parodoi. Ihnen etwa gleich werden die statt der Stasima zuweilen eintretenden epodischen

Lieder und Kommoi zu denken sein, in denen der Dichter den Chor erregter will als dass er ihn ganz in seiner Grundstellung lassen könnte, aber doch nicht ihm zum Lobe einer Gottheit einen wirklichen fröhlichen Tanz geben will. Auf ein geringstes, zum Theil auf nur angedeutete Bewegungen der Füsse und Hände beschränkt sich das Stasimon. Manches sich an dieselben oder an Parodoi schliessende einem ὕμνος εὐκτικός ähnliche ist vielleicht wirklich schon ganz ohne Bewegung der Füsse zu denken.

Die eigentlichen Lob- und Tanzlieder, welche an den Paean-Apollon, Pan und Dionysos anknüpfen, sind ausser den jüngeren jeder Responsion entbehrenden Beispielen nicht ohne die Epodos möglich und charakterisiren sich ausser durch ein gelegentliches Lob der Musik und des Tanzes noch durch den speciell zur Herbeibeschwörung des gepriesenen Gottes gebrauchten anapaestischen, oder vielmehr spondeischen, katalektischen Prosodiakos. Aeschylos, obwol er diesen Vers in gleicher Absicht wol gebraucht, hat uns doch kein Tanzlied dieser Art hinterlassen. Gern aber verwendete der mildere Sophokles seine Kunst auf diese Lieder. Antistrophisch und daher auch epodisch hat er das Lied an den Hypnos im Philoktet 827 gedichtet. Die antistrophischen im Aias an den Pan und in der Antigone an den Bakchos scheinen der Epodos durch die plötzliche Ankunft eines Boten beraubt zu werden. Ohne Responsion aber hat er den Paean in den Trachinierinnen gerufen. Diesen herrlichen Sophokleischen Liedern stehen würdig von epodischen des Euripides zur Seite an Athene und Pan im Ion 452, an die Musen und auf der Thetis Brautlied in der Aulischen Iphig. 1036. Als drittes hier zu nennen ist 754 im Rasenden Herakles, das freudige zu Tanz und Schmaus auffordernde Lied an Ismenos, Dirke und die Asopischen Nymphen. Der Iepaeeon findet sich als Schlussvers des zweiten Strophenpaares, allerdings nicht ganz spondeisch, Θήβαις ἱερὸν φῶς

und θεοῖς ἔτ' ἀρέσκει, dafür aber in der Epodos noch ein ὦναξ Παιάν als Epiphthegma. Bei dem laut redenden Inhalt und den den übrigen Tanzliedern ebenfalls eigenen Rhythmen wird man sich in diesem Stücke, welches manche metrische Abweichungen bietet, hierdurch nicht beirren lassen dürfen. Den spondeischen Iepaeeon und vieles den entsprechenden Sophokleischen ähnliche zeigt das kleine der Responsion entbehrende Lied in den Bakchen 1160. Ebenfalls hierher gehört Elektra 855, das vom Chor in Strophe und Gegenstrophe begonnene Tanzlied zur Siegesfeier auf Orestes That, welches derselbe fortzusetzen durch Elektras Ernst verhindert wird. Der dem Hirschkalbe nachahmende Sprung zum Himmel und der den Musen gefällige Tanz wird durch die daktylische katalektische Tripodie geleitet. Epiphthegma und Iepaeeon hat dieser blosse Anfang nicht.

So weit über die ruhigeren Schritte in Parodoi und epodischen Liedern an Stelle von Stasima erheben sich jedoch einige nicht zu dieser Art der Tanzlieder zu rechnende Stücke, dass ihre Bewegung an Heftigkeit diesen nicht nur gleich kommt, sondern sie sogar übertrifft. Dies sind die sich durch ihr ionisches und daktylisches Versmass sowie durch die Flötenmusik als asiatischen Ursprungs charakterisirenden Orgien. Dorischer Paeanismos ist ihnen ganz fremd: sie verherrlichen die Gottheit im begeisterten Taumel, wie besonders die ionischen in den Bakchen des Euripides, oder zeigen, wie wilder Schmerz den Menschen, besonders Frauen, ganz ähnlich der bakchischen Lust ausser sich bringen könne. Solches uns Nordländern freilich unbegreifliche Thun ist den alten Dichtern etwas so geläufiges, bei Ovid, Vergil, Catullus zu finden, dass es unglaublich ist, wie einige Ausleger den hellen Tag mancher Stelle verkennend zu schneiden und zu brennen bereit waren. Ich denke hier besonders an das βάκχα νεκύων der Antigone in den Phoenikerinnen: denn auch Bühnengesänge waren bei Euripides öfters mit Tänzen

dieser Art verbunden. Nicht anders sind ja auch die dochmischen Gesänge gegen Ende der meisten Tragödien zu erklären. Kurz, wenn der gemeinsame Charakter von Klagen und Weherufen, Liebesgesängen und Hyporchemen sowie der ausgelassenen Tänze des Lustspiels systaltisch heisst d. i. verkleinernd, so kann dies beim Tanze nicht geringere Bewegung oder weniger hohes Erheben des Fusses bedeuten. Im Gegentheil erblickt der die Besonnenheit über alles setzende Grieche wie in aller Leidenschaft so in dieser Masslosigkeit und Heftigkeit das Walten der das Grosse demüthigenden und verkleinernden Gottheit.[6]) Und wenn der entgegengesetzte Charakter der eigentlich tragischen Tänze und der Emmeleia diastaltisch heisst, so drückt dieser Name ebenso die ruhige Deutlichkeit aller dargestellten Empfindungen als die Besonnenheit in denselben und die Erhabenheit über jede Leidenschaft aus. Unsere paeanischen Tanzlieder gehören dem mittleren oder hesychastischen Tropos an: sie zeigen in nicht unmässigen Bewegungen die heitere Freude, welche aus der Unruhe und Not zu Frieden und Klarheit überführen soll.[7]) In jedem Tropos giebt es Abstufungen.

---

6) Euripides im Telephos: τά τοι μέγιστα πολλάκις θεὸς
ταπείν᾽ ἔθηκε καὶ συνέστειλεν πάλιν.
Tro. 108 ὦ πολὺς ὄγκος συστελλομένων
προγόνων, ὡς οὐδὲν ἄρ᾽ ἦσθα.

7) Platon von den Gesetzen 7, 18 verwirft die bakchischen und heftigen Tänze ganz und gar; alle übrigen theilt er in die kriegerische Art oder Pyrrhiche uud die friedliche Art Emmeleia ein und zu dieser letzteren rechnet er unbedenklich die hesychastischen als eine lebhaftere Unterart. τὸ δὲ τῆς ἀπολέμου μούσης, ἐν ὀρχήσεσι δὲ τούς τε θεοὺς καὶ τοὺς τῶν θεῶν παῖδας τιμῶν, ἓν μὲν ξύμπαν γίγνοιτ᾽ ἂν γένος ἐν δόξῃ τοῦ πράττειν εὖ γιγνόμενον, τοῦτο δὲ διχῇ διαιροῖμεν ἄν, τὸ μὲν ἐκ πόνων τινῶν αὐτοῦ καὶ κινδύνων διαπεφευγότων εἰς ἀγαθά, μείζους ἡδονὰς ἔχον, τὸ δὲ τῶν ἔμπροσθεν ἀγαθῶν σωτηρίας οὔσης καὶ ἐπαύξης, πραοτέρας τὰς ἡδονὰς κεκτημένον ἐκείνων. ἐν δὲ δὴ τοῖς τοιούτοις που πᾶς ἄνθρωπος τὰς κινήσεις τοῦ σώματος μειζόνων μὲν τῶν ἡδονῶν οὐσῶν μείζους, ἐλαττόνων δὲ ἐλάττους κινεῖται, καὶ κοσμιώτερος μὲν ὢν πρός τε ἀνδρείαν μᾶλλον γεγυμνασμένος ἐλάττους αὖ, δειλὸς δὲ καὶ ἀγύμναστος γεγονὼς πρὸς τὸ σωφρονεῖν μείζους καὶ

Wie die tragischen Lieder und Tänze der systaltischen Art noch nicht die Heftigkeit mancher komischen Spässe zeigen werden, so wird die Bewegung einer frohen Parodos schon manches an die hesychastischen Tanzlieder erinnernde haben, und diesen widerum werden die epodischen an Stelle von Stasima eingelegten Lieder näher stehen als manches die grösste Ruhe, zuweilen fast Stillstand bewahrende Stasimon. Ob würdiger Ernst ob Heiterkeit ob Leidenschaft in einem Gesang und in einem Tanze herrsche, wird auf den Gesammteindruck freilich von dem grössten Einfluss sein; es wird viel Unterschied machen, ob diese oder jene Harmonie ertönt, ob das ganze verhältnismässig schnell oder langsam vorschreitet, ob der Fuss mehr oder weniger hoch erhoben mit mehr oder weniger Heftigkeit niedergesetzt wird: aber sowenig als der Takt und das Versmass durch dieses alles verändert wird, so gewiss es ist, dass z. B. ein Jambos immer wider ein Jambos ist, so gewiss ist auch der Kern einer Tanzbewegung bei den verschiedensten Charakteren immer derselbe. Nur wenige Verse giebt es und noch weniger Versmasse, welche sich nicht den verschiedensten Charakteren fügend bei aller Bildsamkeit in ihrem eigentlichen Wesen immer dieselben blieben. Den Iepaeeon wird man z. B. sowenig in Liedern und Tänzen des systaltischen Charakters finden als das ionische und dochmische Versmass und den entsprechenden Tanz in

---

σφοδροτέρας παρέχεται μεταβολὰς τῆς κινήσεως· ὅλως δὲ φθεγγόμενος, εἴτ᾽ ἐν ᾠδαῖς εἴτ᾽ ἐν λόγοις, ἡσυχίαν οὐ πάνυ δυνατὸς τῷ σώματι παρέχεσθαι πᾶς· διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξειργάσατο τέχνην ξύμπασαν. ὁ μὲν οὖν ἐμμελῶς ἡμῶν, ὁ δὲ πλημμελῶς ἐν τούτοις πᾶσι κινεῖται. πολλὰ μὲν δὴ τοίνυν ἄλλα ἡμῖν τῶν παλαιῶν ὀνομάτων ὡς εὖ κατὰ φύσιν κείμενα δεῖ διανοούμενον ἐπαινεῖν, τούτων δὲ ἓν καὶ τὸ περὶ τὰς ὀρχήσεις τὰς τῶν εὖ πραττόντων, ὄντων δὲ μετρίων αὐτῶν πρὸς τὰς ἡδονάς, ὡς ὀρθῶς ἅμα καὶ μουσικῶς ὠνόμασεν ὅστις ποτ᾽ ἦν, καὶ κατὰ λόγον αὐταῖς θέμενος ὄνομα ξυμπάσαις ἐμμελείας ἐπωνόμασε. Die besten und edelsten Tänze, also auch die tragischen insgesammt, werden wir auch hier erinnert, hielten sich genau an das μέλος, d. h. vor Allem an den Takt des Gedichtes.

hesychastischen und diastaltischen Vorträgen. Dieser enge Zusammenhang zwischen Dichtung, Musik und Tanz, dieser Umstand, dass zu demselben Masse bei dem verschiedensten Charakter und der verschiedensten Harmonie wider dasselbe Erheben und Setzen der Füsse stattfindet, dass der Takt, welcher alle drei zur Orchestik vereinigten Künste beherrscht, nur einer ist, muss uns besonders ermutigen in der Erforschung der Körperbewegungen bei den Vorträgen der Meliker und Tragiker. Wie dem Tropos gemäss die eigentliche Kernbewegung eines Versfusses sich hier und da umbildete, wird mehr Gegenstand der Vermutung und Einbildungskraft sein, während jene selbst durch sorgfältige folgerichtige Beobachtung des überlieferten sicher und klar festgestellt werden kann.

In dem Vorigen ist ausgesprochen, dass die Ausnahmen, in welchen der Tanz der Tragödie über ein ruhig ernstes Schreiten hinausgeht, nicht die Emmeleia im engeren Sinne betreffen, dass dieses vielmehr Fälle sind, in welchen die Dichter es für gut hielten die ihnen eigentlich zukommende Tanzart zu verlassen und etwas von Paeanen, Dithyramben, Orgien entlehntes um des Contrastes willen in ihr Kunstwerk zu verweben. Durch die hesychastischen und systaltischen Tänze wird der diastaltische Grundcharakter des ganzen um so deutlicher. Der herbe in schroffen Gegensätzen sich bewegende Aeschylos macht von der hesychastisch-paeanischen Mittelwirkung fast keinen Gebrauch; wol aber durchbricht seine Emmeleia daktylische, ionische, dochmische Heftigkeit. Sophokles erkannte, einen wie bedeutenden tragischen Contrast der hesychastische Glück verheissende Charakter hervorbringen müsste, und beschränkte die systaltischen, heftigen Tänze und Vorträge fast auf die Katastrophen. Aehnlich dem Sophokles verwendet Euripides die paeanisch-hesychastischen Tänze: als rechter Zeichner der Leidenschaft aber lässt er die systaltischen Tänze eine so bedeutende Ausdehnung gewinnen und so in den Vordergrund treten, dass man die Vorwürfe alter

Lobredner der frühern Tragödien, er habe die Emmeleia bisweilen fast zum Kordax[8]) gemacht, begreiflich findet.

Ausser dem höheren Erheben des Fusses und dem rascheren Zeitmasse charakterisirt die beiden lebhafteren Arten des Tanzes vor der eigentlichen Emmeleia das häufige Stampfen mit dem Fusse. Wie aus dieser symbolischen Sprache der Tanz überhaupt hervorging, so bleibt sie den Griechen im Grossen und Ganzen das Wesentliche des Tanzes.

Daher die gewöhnliche Redeweise der Dichter beider Sprachen durch die Erde schlagen, mit den Füssen klatschen und ähnliches den Tanz zu bezeichnen. Nur die strenge Emmeleia bleibt sich bewusst, dass nicht jedes Stampfen gnädige Götter herbeizurufen taugen kann und setzt den Fuss gelassen auf, ausser wo ein ausdrücklich hierzu eingesetzter spondeischer katalektischer Prosodiakos die dem Paeanismos zukommende Bewegung der Füsse erheischt.

Dass Tänzer sich in Bogenlinien bewegend zugleich sich widerholt um ihre eigene Axe drehten, wie Vergil im siebenten Buche der Aeneide den mit der Peitsche der Knaben getriebenen Kreisel beschreibt und wie zu Ende der Wespen des Aristophanes gefordert wird —

βέμβικες ἐγγενέςθων,

kann nur für die heftigsten bakchischen Tänze, in der Tragoedie ganz selten oder gar nicht, angenommmen werden.

---

8) Arist. Frösche 849 ὦ Κρητικὰς μὲν cυλλέγων μονῳδίας.

7. Anapaesten.

Pedetentim et sedato nisu.
Pacuvius.

Die einzelnen Figuren und Schritte der griechischen Tänze uns wider ins Leben zu rufen und vorzustellen scheint wol fast unmöglich. Wenn es irgendwo verziehen werden könnte, pflegte ich in früheren Jahren wol zu sagen, zu Beschwörungskünsten seine Zuflucht zu nehmen, so möchte man wol dem gern verzeihen, welcher uns ein einziges Mal einen griechischen Chortanz der besten Zeit vorzaubern könnte. Doch man darf nicht verzweifeln und wenn auch nicht durch Beschwörung, so darf man doch besonders durch zweierlei feststehendes einige nicht in der Luft schwebende Vermutungen und Vorstellungen zu gewinnen hoffen.

Das Erste ist der Satz, dass die Bewegungen der Füsse mit Rhythmos und Versmass in genauem Zusammenhange stehn; das zweite ist die sichere Vorstellung, welche wir über die Bewegung der Füsse beim Vortrage legitimer Anapaesten haben. Aus jenem Grundsatze und aus dieser Vorstellung allein können wir Vorstellungen einzelner Tanzschritte gewinnen; andere einzelne hier und da sich findende Nachrichten der Alten können nur dazu dienen unsere Vermutungen zu bestätigen und uns auf dem richtigen Wege zu erhalten.

Wegen der ausserordentlichen Wichtigkeit des genannten Satzes ist es wünschenswerth, dass derselbe als richtig gesichert werde.

Dass das Wort und das Versmass das Lied bestimmten, also besonders den Takt desselben, dass nicht wie oft in neueren Compositionen in der Melodie beliebig von dem Takte des Verses abgewichen wurde, schloss Boeckh aus den ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι des Pindar, Phorminxgebietende Hymnen. Dasselbe und dass sogar der Verston die Be-

wegung der Melodie nach oben oder unten etwas bedingte bezeugt Dionys von Halicarnas de comp. verbb. 11. Er will beweisen, dass der Gesang sich nicht um den Accent der Wörter, wie er in Prosa beobachtet wird, kümmere und wählt als Zeugen die Verse aus Euripides Orest, mit welchen Elektra den Chor empfängt.

σῖγα, σῖγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'.
ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ' ἀποπρό μοι κοίτας.

Die ersten drei Trochaeen, sagt er, wurden in einem Ton gesungen. In dem Dochmios der zweiten Zeile seien die zweite und dritte Silbe höher gesungen als die erste in Prosa hoch betonte und die beiden Silben κτυπεῖτ' gleich hoch. Im ersten Dochmios der dritten Zeile falle die Höhe auf die vierte Silbe des ersten Wortes statt auf die dritte.

Pindar, welcher die Einheit von Phorminx und Lied aussprach, spricht auch die von Tanz und Phorminx deutlich aus. 'Der Schritt, die Weihe der Festfreude, hört auf dich, Phorminx; die Sänger hören auf deine Befehle, wenn du schwingend den Anhub der tanzführenden Vorspiele bereitest.'

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἁγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.

Der Scholiast: ἕπεται ὁ τῶν χορευτῶν ῥυθμός. Boeckh übersetzt: cui auscultat incessus, commissationis principium. Einen sicheren Beweis liefert auch der von Pratinas in seinem Hyporchem ausgesprochene Tadel, dass zu der Flötenmusik seiner Zeit sich die Schritte von dem Melos entfernten: παραμελορυθμοβάταν. Das war also eine Ausnahme und dass dieselbe auch keineswegs bei aller Flötenmusik statt fand, bewähren schon die zur Flöte getretenen Anapaesten.

Was aber kann uns so klar und sicher zeigen, dass

metrischer und rhythmischer Fuss mit den Bewegungen der Füsse aufs engste verbunden und ursprünglich geradezu eins ist, als die Namen jenes 'Schritt' oder βάϲιϲ und 'Fuss' oder πούϲ, welche ursprünglich die einzigen sind, mit denen man einen kleineren Theil eines Rhythmos bezeichnen kann? Und wer sieht nicht, dass die für das Taktiren und den Rhythmos verwendeten Ausdrücke 'Erhebung' und 'Setzung' ἄρϲιϲ und θέϲιϲ, bei Aristoxenos noch häufig dies letzte βάϲιϲ, der Tanzkunst entnommen sind?

Καὶ βάϲιϲ δὲ, sagt Pollux, παρὰ τοῖϲ μουϲικοῖϲ λέγεται τὸ τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ.

Auch bezogen sich des eben genannten Forschers Winke über Takt in der Regel zugleich mit auf den Tanz und die Bewegung des menschlichen Leibes. Ja der Grieche nannte sogar ursprünglich den Takt Tanz und umgekehrt. Dies lehrt deutlich Platon im zweiten Buch von den Gesetzen an mehreren Stellen, besonders im neunten Kapitel, wo es heisst: die Ordnung der Bewegungen nennen wir Rhythmos; die der Stimme, des Hohen und Tiefen, nennen wir Harmonie; beides vereinigt aber χορεία oder chorische Aufführung.

Dass zu einem Anapaesten immer ein Schritt gehöre, sahen Boeckh und Otfr. Müller. Nach dem eben besprochenen Satze und unterstützt durch Beobachtungen an den Texten der Tragiker und durch noch einiges andere setzte ich hinzu, dass die Katalexis oder der nur halb gelassene schliessende Anapaest einen halben Schritt, d. h. das näher Heranziehen des zurückstehenden Fusses an den geradeaufgesetzten begleite. Dass die sogenannten legitimen Systeme der Tragiker aus Dimetern beständen und nicht aus lauter Monometern oder Dipodien, hielt ich für bewiesen erstens durch die bequeme althergebrachte Eintheilung und zweitens dadurch, dass den Schluss stets ein Paroemiakos, also doch eben ein Dimeter, mache. Denn dieser letzte hängt niemals mit dem vorhergehenden durch Caesur zusammen, ist stets durch Diaeresis abgetrennt.

Der zuweilen sich einstellende Monometer hat die Gelehrten irre geführt. Wie nach jedem Verse, auch innerhalb eines zusammenhängenden Systems, eine kleine Pause statt findet, so eine grössere nach dem Monometer, dem mit Fleiss nur halb vollendeten Verse. Der Schauspieler hält einen Augenblick im Schreiten inne ohne den noch zurückstehenden Fuss an den vorderen heranzuziehen: ein auch jetzt auf der Bühne beliebter Kunstgriff. Unsere Texte zeigen fast immer einen entsprechenden Inhalt. Die seltene aber bei Euripides wie bei Aristophanes und auch sonst doch unleugbare anapaestische akatalektische Tripodie in legitimen Systemen ist ähnlich wie der Monometer, d. h. als durch Pause zu vollendender Dimeter zu fassen.

Hier ist es also richtig, dass die Arsis oder der schlechte Takttheil das Erheben des Fusses, die Thesis oder der gute das Setzen bedeute. Und beim Kretiker habe ich erklärt, die Arsis in der Mitte bezeichne ein leichtes Aufsetzen eines Fusses?

Wie je zwei Anapaesten d. h. eine βάσις ἀναπαιστική zwei Schritte bezeichnen, so heisst auch sonst griechisch eine βάσις gerade wie ein römischer passus zwei Schritte.

Die Grammatiker nennen geradeso wie zwei Anapaesten auch je zwei Iamben, zwei Trochaeen eine βάσις. Dagegen ist ihnen ein Daktylos stets schon eine βάσις, s. die Scholien zu Aristophanes Wolken 451, 475, 650; die eine Stelle 456 kann nichts beweisen; stets ist ein Kretiker eine βάσις; ein Ioniker, ein Choriamb desgleichen.

Was soll daraus für das Aufsetzen des Fusses bei der Kürze des Kretikers folgen? Nun, wenn der Kretiker durch eine βάσις, d. i. durch zwei Schritte bezeichnet und begleitet werden soll und die erste Thesis das erste Aufsetzen des Fusses begleitet und die zweite ein zweites, so kommt nur ein Schritt heraus und es muss also der mittlere leichte Takttheil auch ein Niedersetzen des Fusses bezeichnen, damit zwei Schritte zu Stande kommen. Wie gleich zu Anfang, so entbehrt dieser Versfuss überhaupt der Zeiten,

welche das Aufheben des Fusses begleiten, nur das Setzen wird begleitet; ersteres muss rasch und ohne Begleitung durch Klang statt finden.

Der Daktylos entbehrt des Auftaktes gleichfalls. Dem schweren Auftritte folgen zwei leichtere, so dass eine hüpfende Bewegung erreicht wird. Sich zu entschliessen mit einer Arsis ein Aufsetzen des Fusses anzunehmen, wird man aber hier noch wirksamer genötigt als beim Kretiker, denn hier würde sonst statt zweier Schritte auf einen Daktylos gar keiner kommen; erst zwei Daktylen könnten einen Schritt d. i. eine halbe βάϲιϲ begleiten.

Kurz, wir haben nach der Eintheilung der Grammatiker die Versfüsse gesondert in solche, deren je zwei zwei Schritte bedeuten, und in solche, deren je einer schon mehr als einen Schritt erfordert. Jene, die Iamben, Trochaeen, Anapaesten, deuten das Erheben des Fusses ebenso wie das Niedersetzen durch Sylben an, diese nur das Niedersetzen, und unterscheiden leichtes und schweres oder länger dauerndes Aufsetzen. Jene begleiten die Bewegung, welche wir Gehen oder Laufen nennen, diese die eigentlichen Tanzbewegungen.

Diese Eintheilung der Versfüsse nach den sie begleitenden Tanzschritten stimmt deshalb mit der der Metriker und Rhythmiker nach den leitenden Taktschlägen, weil beide, die Tanzschritte wie die Taktschläge, dem Rhythmos folgten. Doch ist auch nicht zu verkennen, dass der Tanz das Frühere war und dass die Taktirmethode von ihm zu lernen suchte: nur des Tänzers Schritt wollte ursprünglich der Takttreter deutlicher machen.

Dass unsere Texte, wo in anapaestischen Systemen Monometer stehen, in der Regel einen meiner Erklärung entsprechenden Inhalt zeigen, habe ich früher dargethan. Doch mag auch hier ein Beispiel stehn.

Zu Anfang der Hekabe des Euripides ist der Geist Polydors erschienen, hat von seiner Ermordung gesprochen und die bevorstehende Opferung seiner Schwester offenbart,

sowie dass er der Mutter deswegen im Traum erschienen sei. Bei Ankunft der erschreckten Mutter verschwindet er. Diese schreitet aus dem Hause von Dienerinnen gestützt.

Führt, o Kinder, die Greisin vor das Haus, führt und richtet auf eure Mitsklavin, Troerinnen, früher eure Königin. Fasset, traget, leitet, hebet bei der alten Hand mich anfassend; und ich mit dem gebogenen Stabe der Hand (dem Arme) mich stützend werde eilen das langsamfüssige Kommen der Glieder vorsetzend.

ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων
ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν ὁμόδουλον,
Τρῳάδες, ὑμῖν, πρόσθε δ' ἄνασσαν.
λάβετε, φέρετε, πέμπετ', ἀείρετέ μου
γεραιᾶς χειρὸς προσλαζύμεναι·
κἀγὼ σκολιῷ σκίπωνι. χερὸς
διερειδομέμα σπεύσω βραδύπουν
ἤλυσιν ἄρθρων προτιθεῖσα.

Sie bleibt erschöpft etwas stehen, blickt zum Himmel und spricht dann weiter gehend. O Glanz des Zeus, o dunkle Nacht, was doch erhebe ich mich bei Nacht so durch Furchtbilder? O hehre Erde, schwarzgeflügelter Träume Mutter, fortschicke ich das nächtliche Gesicht,

ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία Νύξ,
τί ποτ' αἴρομαι ἔννυχος οὕτω
δείμασι, φάσμασιν; ὦ πότνια χθών,
μελανοπτερύγων μῆτερ ὀνείρων,
ἀποπέμπομαι ἔννυχον ὄψιν, —

Sie bleibt stehen und besinnt sich. Dann fährt sie noch stillstehend im Ton und Versmass der Orakel fort. Welches ich über mein Kind, das in Thrakien bewahrt wird, und über Polyxena, meine liebe Tochter, durch Träume —

ἣν περὶ παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σωζομένου κατὰ Θρῄκην
ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὀνείρων

das furchtbare erfuhr — φοβερὰν ἐδάην. Diese Worte sind wider mit zwei Schritten begleitet. Sie schaudert und

hält nur einige Augenblicke im Schreiten inne, während welcher der eine Fuss hinter dem anderen stehen bleibt. Dann zu den thrakischen Göttern gewendet schreitet sie wider vorwärts. (Das furchtbarere Traumbild war das in Betreff des Polydor; es ist ihr ein infandum: um kein böses Vorzeichen zu geben erzählt sie es nicht. Das minder schreckliche in Betreff der Polyxena nennt sie nachher im zweiten Hexameterpaare.)

O des Landes Götter, rettet mein Kind, welches der einzige Anker meines Hauses in der schneeigen Threke wohnt in der Obhut des väterlichen Gastfreundes.

ὦ χθόνιοι θεοί, cώcατε παῖδ' ἐμόν,
ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρά τ' ἐμῶν
τὴν χιονώδη Θρῄκην κατέχει
ξείνου πατρῴου φυλακαῖcιν.

Bleibt stehn ihren Ahnungen nachhängend. 'Sein wird ein Neues, — kommen wird ein Klagelied zu den Klageliedern. Nimmer ist mein Herz so ohne Grund in Schauder, in Angst. —

ἔcται τι νέον·
ἥξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς.
οὔ ποτ' ἐμὰ φρὴν ὧδ' ἀλίαcτος
φρίccει, ταρβεῖ.

Nach dem ersten und letzten dieser Verse dasselbe Innehalten im Schreiten wie nach φοβερὰν ἐδάην.

'Wo doch mag ich die göttliche Seele des Helenos oder Kasandra sehen, Troerinnen, dass sie mir die Träume auslegen?

ποῦ ποτε θείαν Ἑλένου ψυχὰν
καὶ Καcάνδραν ἐcίδω, Τρῳάδες,
ὥς μοι κρίνωcιν ὀνείρους;
εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλᾷ
cφαζομέναν ἀπ' ἐμῶν γονάτων cπαcθεῖcαν ἀνάγκᾳ.
καὶ τόδε δεῖμά μοι
ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς
φάνταcμ' Ἀχιλέως·

ᾔτει δὲ γέρας τῶν πολυμόχθων
τινὰ Τρῳάδων.
ἀπ' ἐμᾶς οὖν, ἀπ' ἐμᾶς τόδε παιδὸς
πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω.

Bleibt stehen und spricht im Orakelton und Versmass. 'Denn ich sah eine bunte Hirschkuh von des Wolfes blutiger Kinnlade geschlachtet von meinem Schoosse mit Gewalt weggerissen. — 'Und auch das Schrecknis ist mir — sie hält wider inne, da sie entsetzt das Wunderzeichen der vorigen Tage mit ihrem Traumbilde in Verbindung bringen zu müssen glaubt, — 'gekommen über den hohen Gipfel des Grabhügels, das Bild des Achilleus; und es bat zum Geschenk eine der vielleidenden Troerinnen: von meiner also, von meiner Tochter wendet dies ab, Geister, ich flehe.'

Das οὖν 'also' im vorletzten Verse erscheint recht langweilig auf den ersten Blick und es gab A. Nauck Gelegenheit seiner Unlust an Prokeleusmatikern Luft zu machen, indem er vorschlug, das System kurz und gut zu schliessen

ἀπ' ἐμᾶς ἀπ' ἐμᾶς τόδε παιδός.

Es ist aber wol zu erklären als den Abschluss andeutend von Hekabes Vermutungen, was der Traum bedeuten könne. Sie muss ohne Helenos und Kasandra selbst auslegen, und da sie es gethan zu haben glaubt, da sie das Unglück vorher sieht, ruft sie: darum wendet dies von meinem Kinde ab.

Verse wie den letzten und wie aus der Iphigeneia in Aulis

παιδὸς δαίσομεν ὑμεναίους

erkannte auch Aug. Boeckh als wunderschön in der Malung grossen Schmerzes.

Die Frage, ob zum Daktylos im anapaestischen System dieselbe Bewegung des Fusses gemacht worden sei als zum Anapaesten, möchte man bei Betrachtung der Menge und Gewöhnlichkeit der Beispiele zu bejahen geneigt sein.

Bei Betrachtung solcher Verse aber wie sie sich hier finden, besonders der Prokeleusmatiker, wenn man Inhalt und Situation mit in Rechnung bringt, scheint es fast unmöglich. Es ist mir nicht unwahrscheinlich, dass ein schnelles doppeltes Auftreten mit demselben Fusse statt des einfachen festen Niedersetzens nach Umständen und nach Geschicklichkeit des Schauspielers ebenso geeignet war Unsicherheit oder Angst im Gange des Alten, als Hast in dem des Jungen oder Leidenschaftlichen, in dem Vorrücken des Streitlustigen kühnes Herausforderen zur Erscheinung zu bringen. Der Name προκελευσματικός ist doch nicht von ungefähr und welche Wirkung ein kurzes doppeltes Aufschlagen mit dem vorgesetzten Fusse thue, kann man oft bei Fechtenden sehen. Die ehrenfesten Embateria des Tyrtaeos kannten diesen Fuss und Tritt noch nicht und wahrscheinlich auch den Daktylos statt des Anapaesten nicht; wie hoch aber die spätere Fechtkunst ihn würdigte, zeigten allein die Verse des Aristophanes in den Vögeln 328 ff. An die Prokeleusmatiker schliessen sich dort Kretiker, das besonders kriegerische Versmass. Und wen belehrte nicht der Inhalt?

ἰὼ ἰώ,
ἔπαγ' ἔπιθ' ἐπίφερε πολέμιον
345. ὁρμὰν φονίαν, πτέρυγά τε παντᾷ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι·
ὡς δεῖ τῷδ' οἰμώζειν ἄμφω
καὶ δοῦναι ῥάμφει φορβάν.
οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
350. οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅ τι δέξεται
τώδ' ἀποφυγόντε με.
ἀλλὰ μὴ μέλλωμεν ἤδη τώδε τίλλειν καὶ δάκνειν.
ποῦ 'σθ' ὁ ταξίαρχος; ἐπαγέτω τὸ δεξιὸν κέρας.*)

Dass soviele vom Dichter in der Sammlung von Kürzen aufgewendete Kunst der Chor durch seine Kunst

*) S. Rh. Mus. XXII. S. 32 ff.

nicht ins gehörige Licht gesetzt habe, ist schwerlich zu glauben. Da aber der Prokeleusmatiker von den übrigen entsprechenden Füssen nicht gesondert ist, z. B. im zweiten der angeführten Verse zwischen Spondeen und Anapaesten steht, dürfen wir offenbar für seine ersten beiden Zeiten keine andere Bewegung des Fusses annehmen als bei Anapaest und Spondeus, nämlich das blosse Erheben und Vorwärtsbewegen. Wenn man aber mit der dritten und vierten Zeit eines Prokeleusmatikos oder Daktylos im anapaestischen System ein kurzes doppeltes Aufschlagen desselben Fusses verbindet, so wird dadurch das geordnete Schreiten während des Systems nicht geändert.

Wer sich erinnert, wie der vortreffliche Boeckh die anapaestischen Daktylen in Euripides Ion 224 so erklärte und betonte, dass sie die Scheu und die Furcht des Ion vor dem, was er aussprach, ausdrückten und bei dem fragenden Chor der Frauen gleichfalls hervorrufen sollten,

ΧΟ. ἆρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν
γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος;
ΙΩΝ. στέμμασι γ' ἐνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες.

und wer das treffende dieser Erklärung empfindet, wird es für wol möglich halten, dass ein fähiger Schauspieler durch doppeltes Aufsetzen des Fusses statt des festeren einmaligen ausser Angst, Leidenschaft, Herausforderung auch fromme Scheu so ausdrücken konnte und die Zaghaftigkeit dessen, der sich bewusst ist heiligen Boden zu betreten.

In den Anfangsworten des allgemein als so fromm und kindlich rein gepriesenen Apollodieners trifft die Bewegung auf die Worte 'das glänzende Viergespann' 'die Sonne' 'die Sterne' 'des Aethers'. Ich frage: ist das Zufall?

ἅρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων
ἥλιος ἤδη κάμπτει κατὰ γῆν,
ἄστρα δὲ φεύγει πυρὶ τῷδ' αἰθέρος
εἰς νύχθ' ἱεράν,

Παρνηςιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ
καταλαμπόμεναι τὴν ἡμερίαν
ἁψῖδα βροτοῖςι δέχονται.

Wenn man weiter liest, findet man zu dieser Bewegung die Worte 'die Delpherin weissagend', 'was wol Apollon', 'schreitet' 'tretet', nämlich zur Quelle, zum Tempel. Das kann nicht zufällig sein, muss hiernach, dünkt mich, ein aufmerksamer Leser griechischer Dichter sagen, und wo er einmal nicht gleich ebenso klar und leicht als hier den Zusammenhang von Form und Gehalt sehen sollte, an der Grundregel doch festhalten. Die Anapaesten des Ion bis zu seinem strophischen Liede zu verfolgen, findet man noch ςέμν' ἀναθήματα der vorigen Beispiele würdig; τοῖς ἐθέλουςιν μαντεύεςθαι und καθαρὰς θήςομεν (nämlich die Schwelle) und φυγάδας θήςομεν (die Unrath bringenden Vögel) scheinen schwerer und anders aber nicht unmöglich zu erklären. Dies sind alle Daktylen in den Versen 82—111. Zu den erwähnten Daktylen βαίνετε und ςτείχετε dienen als gute Erläuterungen die vier Prosodien, welche beim Sprengen des Wassers als einer besonders heiligen Handlung gesprochen werden.

ἃν ἀποχεύονται
Καςταλίας δῖναι,
νοτερὸν ὕδωρ βάλλων
ὅςιος ἀπ' εὐνᾶς ὤν.

In diesen katalektischen anapaestischen Tripodien oder Prosodiakern kommt das Schreiten überhaupt sowie die Daktylen und die Prokeleusmatiker zu voller Geltung. Dass von dochmischer oder sonstiger Messung oder von Gewaltthätigkeit gegen diese schönen Verse keine Rede sein kann, ergiebt die Vergleichung mit ähnlichen Versen in demselben Trauerspiel, wo sogar Anrede an Apollon stattfindet, am besten.

Ja ich glaube nach diesen Versen und nach dem ganzen Zusammenhange der Stelle und nach den vielen von mir nachgewiesenen Versen dieser Art und nach dem

Mangel solcher, welche aus sechs Längen bestehen, den Dichter sicher zu verbessern, wenn ich den Schluss der Strophe und Antistrophe des Liedes, mit welchem Ion den Tempel fegt,

ὦ Παιὰν ὦ Παιάν,
εὐαίων εὐαίων
εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ

gegen aller Handschriften Ansehen änderte in

ὦ Παιὰν Παιάν,
εὐαίων εἴης,
ὦ τᾶς Λατοῦς παῖ.

War nämlich erst ein zweites εὐαίων um des zweiten Παιάν willen hinzugefügt, so fand sich der Zusatz von ὦ vor dem zweiten Παιάν und die Streichung des τᾶς leicht. Der letzte Vers ist vollständig in der Taurischen Iphigenie widerzufinden

ὦ παῖ τᾶς Λατοῦς,
Δίκτυνν' οὐρεία.

In den vorhin angeführten Anapaesten der aus Träumen aufgeschreckten Hekabe hatte der Dichter zugleich körperliche Unsicherheit der Greisin, Angst der der Freiheit beraubten, fremder Willkür übergebenen und Furcht vor Gottheit und Schicksal auszudrücken; und ein geschickter Schauspieler erreichte des Dichters Zweck gut durch die beschriebene Bewegung bei den zahlreichen Daktylen und Prokeleusmatikern. Der feinfühlende Leser wird leicht wissen, zu welcher der drei angegebenen Arten er jeden Fall zu rechnen habe, wie Τρῳάδες der eigentlich schon aus der wirklichen Welt gestrichene Name, wie die Namen der Träume sendenden Gottheiten, wie die Nennung der Schreckbilder passend gesprochen und mit Bewegung der Füsse begleitet werden.

Wie Hast und Eile auch ohne jugendliche Leidenschaftlichkeit mit dem Daktylos namentlich vor dem Anapaesten ausgedrückt wurde, zeigte ich früher am Eingange der Aulischen Iphigenie, wo sich dieselben finden, wenn

Agamemnon der schnell nach Aulis fahrenden Tochter gedenkt, während er in Spondeen den ihr entgegengeschickten Alten vor Langsamkeit und Saumseligkeit warnt. Die Wirkung, welche die entsprechenden Schritte des in Angst und Gewissensunruhe bei Nacht vor dem Zelte auf und nieder gehenden Königs machen mussten, ist offenbar.

In Sophokles Aias ist in dem aus vier Dimetern und einem Paroemiakos bestehenden System 1163 nur ein Daktylos Τεῦκρε, ταχύνας, mache schnell, Teukros. So ebenda 1404 χερσὶ ταχύνατε, machet schnell mit den Händen das Grab. Der zu Ende des Sophokleischen Philoktet erscheinende Herakles hat unter allen seinen Anapaesten einen einzigen Daktylos in dem Verse

μὴ νῦν χρόνιοι μέλλετε πράσσειν,

nun zaudert nicht lange. Der Leser wird für diese wie für die vorigen Arten noch Beispiele wissen. Dass ich für jeden Daktylos oder Prokeleusmatikos in den Anapaesten der Tragiker den Grund wüsste, habe ich schon verneint.

Uebrig ist noch die Frage, ob und wann zu Anapaesten gar keine Bewegung der Füsse anzunehmen sei. De Euripid. Verss. I. hatte ich erklärt, dass zuweilen statt der Bewegung der Füsse nur eine gewisse geistige Bewegung mit den Anapaesten verbunden sei und dass dies vorherrsche in den sogenannten freien Anapaesten. Eine genauere Prüfung der dort angeführten Stellen führt jedoch darauf, dass gewiss stets eine Bewegung der Füsse statt fand, aber freilich nicht immer des Sprechenden. Prometheus selbst zu Anfange des Aeschyleischen Stückes an den Felsen geschmiedet kann sich nicht von der Stelle rühren, aber seine beiden anapaestischen Systeme begleiten das Heranziehen des Chores. Nach Vers 100, wo das erstere mit einem Paroemiakos geschlossen ist, bleibt der Chor der Okeaniden stehen und lässt Prometheus Zeit in Trimetern und einigen anderen Versen mit sich zu reden. Da der Chor bemerkt worden ist, rückt er stumm weiter

vor, wozu Prometheus sein zweites System spricht. Nach dessen Vollendung offenbart der Chor sich singend: 'wir sind ohne Sandalen mit geflügeltem Wagen herangekommen'.

Μηδὲν φοβηθῇς· φιλία γὰρ ἥδε τάξις πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις προσέβα

τόνδε πάγον, . . .

σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.

Wie der Chor nach dem anapaestischen Takte ruhig heran flog, ist freilich schwer zu denken; ob etwa das Rauschen der Flügel den Takt mit angab oder ob den Augen der Zuschauer etwas geboten wurde, ist nicht zu sagen: aber dass eine Vereinigung der Bewegung des Chors und der Anapaesten des Prometheus stattfand, zeigt der Inhalt deutlich. So spricht der Chor im Ausgange des Stückes nur sechs Dimeter, einen Monometer, einen Paroemiakos zu seinem Abzuge, Prometheus aber die übrigen während desselben erforderlichen.

So verhältnismässig selten und so schwierig die betreffenden Stellen zu erkennen sein mögen, muss doch schliesslich festgestellt werden, dass es auch Anapaesten gab, welche nicht Marsch sondern Tanz begleiteten. Unbestritten steht dies fest durch die Verse zu Ende der Wespen des Aristophanes.

πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον
καὶ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτου,
καρίδων ἀδελφοί.
ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε,
καὶ τὸ φρυνιχεῖον
ἐκλακτισάτω τις ὅπως
ἰδόντες ἄνω σκέλος ὤζωσιν οἱ θεαταί.

Wie dieser Tanz ungefähr beschaffen sein konnte, davon im nächsten Kapitel.

8. Daktylen.

Ἴομεν εἰς Σαλαμῖνα μαχησόμενοι περὶ νήσου
ἱμερτῆς χαλεπόν τ' αἶσχος ἀπωσόμενοι.
Solon.

Der Daktylos in seiner ältesten Verwendung, nämlich im Munde der Orakel und der homerischen Sänger, erscheint uns in Verein mit musikalischem Instrument und mit Gesang und Tanzschritten. Denn wir müssen schon darum, dass er nach den besten Zeugnissen seinen Namen von den Idaeischen Daktylen, den tanzenden und tobenden Priestern der asiatischen Göttermutter, führt, in späterer Art des Vortrags ohne Tanz eine Zersetzung der ursprünglichen Einheit von Wort, Klang und Tanz erblicken. Aristoteles erwähnt in der Dichtkunst eine gemässigte Mimik der epischen Rhapsoden. Trug doch Solon noch den Anfang seiner Elegie auf Salamis mit Gesang und Tanz und mimischen Geberden vor, bis das Volk die vollständige Verlesung der Verse durch einen Herold forderte. Nichts anderes besagen die Nachrichten 'Solon sang, er stellte sich rasend' und ähnliche. Jene wegen ihres Tanzes beim Klange von Metall mit den Kureten und Korybanten Kretas verwechselten und als gleich gedachten Priester[1]) werden als weise durch Schrift und Musik gerühmt bei Klemens Strom. I. 15. Τινὲς δὲ μυθικώτερον τῶν Ἰδαίων καλουμένων δακτύλων σοφούς τινας πρώτους γενέσθαι λέγουσιν, εἰς οὓς ἥ τε τῶν Ἐφεσίων λεγομένων γραμμάτων καὶ ἡ τῶν κατὰ μουσικὴν εὕρεσις ῥυθμῶν ἀναφέρεται. δι' ἣν αἰτίαν οἱ παρὰ τοῖς μουσικοῖς δάκτυλοι τὴν προσηγορίαν εἰλήφασι. Φρύγες δὲ ἦσαν καὶ βάρβαροι οἱ Ἰδαῖοι δάκτυλοι. Diese, also wol ihre Weisheit, Musik und Verehrung, soll nach Alexander bei Plutarch Von der Musik 5, Olympos nach Griechen-

1) S. Strabo S. 466 C; nach Diod. 5, 65 sind die Kureten Abkömmlinge der Daktylen; ebenso Strabo S. 473 C.

land gebracht haben. Ἀλέξανδρος δὲ ἐν τῇ cυναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας κρούματα Ὄλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίcαι, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους δακτύλους. Der Scholiast des Hephaestion kennt dieselbe Erkärung des Namens: ἀπὸ τῶν δακτύλων, οὓς ἐπιλαβομένη τῆς γῆς ἀνῆκεν ἡ Ῥέα, οὓς καὶ Κούρητας ἐκάλεcαν διὰ τὸ περὶ τὸν Δία κοῦρον ὄντα εἰλεῖcθαι, οἱ δέκα ὄντες, καὶ τούτῳ τῷ μέλει ᾄδοντες καὶ ὀρχούμενοι τὸν Κρόνον ἠπάτων: sie heissen von den Daktylen, welche Rhea die Erde berührend ans Licht brachte; man nannte sie auch Kureten, weil sie um den Zeus als er ein Knabe war zehn an der Zahl sich herumdrängten und mit diesem Liede singend und tanzend den Kronos täuschten.

Des Hesiodos von Suidas erwähntes Gedicht περὶ Ἰδαίων Δακτύλων ist uns leider verloren, doch aber würden sich die Zeugnisse von der Herleitung des Namens des metrischen Fusses von dem jener phrygischen Tanzpriester noch vermehren lassen, sowie die Wahrscheinlichkeit dieser Ableitung. Eine andere Frage aber ist die nach der Art des Tanzes jener Daktylen. Dass daktylische Verse in den Trauerspielen und bei den Melikern mit Tanz begleitet waren, ist uns vielfach und sicher genug bezeugt, und den früher angewendeten Sätzen gemäss über Vereinigung von Takt und Tanz bei den Griechen wird es möglich sein eine ungefähre Vorstellung von der Bewegung der Füsse beim daktylischen Verse zu gewinnen.

Welches aber war die erste Form daktylischen Tanzes, welches die erste daktylische Reihe? Rossbach und Westphal anworten ohne Bedenken, da der Hexameter, dieser älteste Vers, als ein rhythmischer Fuss oder als eine Reihe zu gross sei, mit der Halbirung desselben: die Tripodie. Und wirklich empfiehlt sich diese Annahme durch dreierlei. Erstens dadurch, dass die Tripodie und ein dreimaliges Schlagen der Erde auch sonst, besonders bei dem anapaestischen rufenden Tritte sich als altem Glauben beliebt zeigt. Zweitens weil man die Form des heroischen Hexa-

meters, nach welcher derselbe in zwei gleiche Hälften zerfiel, so dass je zwei Daktylen je ein abschliessender Spondeos folgte – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – | – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – (der Schol. des Heph. führt an aus Ilias α 357 ὡς φάτο δακρυχέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ) durch den Beinamen κατενόπλιον auszeichnete, als nach welcher die alten erzklingenden Waffentänze geführt worden seien.[2]) Drittens kann man vielleicht für die Richtigkeit dieser Annahme geltend machen, dass in den Angaben über die Zahl jener Priester: drei, vier, fünf, zehn, hundert, die Drei die erste Stelle einnimmt und die ursprüngliche zu sein scheint, so dass auch in diesem Kultus die Heiligkeit dieser Zahl unverkennbar ist. Unter diesen drei Gründen scheint der zweite der beste zu sein. Gegen die ganze Annahme aber ist, dass man sich vergebens bei den alten Lyrikern nach Beispielen umsieht. Die beiden, welche Rossbach und Westphal anführen, Alkm. Fr. 34 ἀμπελίνων ὀλετῆρα und Ibyk. Fr. 3 σείρια παμφανόωντα, sucht man bei Schneidewin und in der dritten Auflage von Bergks Lyrikern vergebens. Wol aber sind deren bei Aeschylos zu finden im Prometheus 427 εἰσιδόμαν θεὸν Ἄτλαν, Sieben 484 μαινομένᾳ φρενὶ, τώς νιν

Ag. 719 οὗτος ἀνὴρ φιλόμαστον,
ἐν βιότου προτελείοις
ἅμερον, εὐφιλόπαιδα —
μηλοφίνοισιν ἐν ἄταις
δαῖτ' ἀκέλευστος ἔτευξεν.
αἵματι δ' οἶκος ἐφύρθη,

Eum. 964 παντὶ δόμῳ μετάκοινοι
παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς,

sowie im König Oedipus des Sophokles οὐ τὸν Ὄλυμπον ἀπείρων, Νύμφα ὀρεσσιβάτᾳ που. Trach. 96 Ἅλιον Ἅλιον αἰτῶ. So häufige Beispiele bei Euripides sich finden würden, wenn der erste Fuss auch ein Spondeos oder Trochaeos sein könnte, so selten ist ein Vers wie Ion 1505 ἐνθάδε δυστυ-

2) So auch Eustathios πηδητικὰ μέτρα. τὰ κατ' ἐνόπλιον ῥυθμὸν ποδιζόμενα, — ὡς φάτο usw.

γένεσιν, wenn dieser nicht noch mit dem folgenden εὐτυχίαις τε τύχαν zu einem akatalektischen Hexameter zu verbinden ist. Wegen der Kürze im dritten Fusse vgl. Ar. Frieden Μοῦσα cὺ μὲν πολέμους ἀπωcαμένη μετ' ἐμοῦ. Auch bei Aristophanes sind die Beispiele selten wie Frieden 781

ἤν δέ cε Καρκίνος ἐλθὼν
ἀντιβολῇ μετὰ τῶν παίδων χορεῦcαι.

Frösche 218 ἡνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος
τοῖς ἱεροῖcι χύτροιcι
χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.

Ekklesiaz. 573 ταῖcι φίλαιcιν ἀμύνειν. 575 δῆμον ἐπαγλαίουcα. Bei Pindar Ol. 4 Ep. οὗτος ἐγὼ ταχυτᾶτι. Ol. 8 Ep. θῆκεν Ὀλυμπιονίκαν. Isth. 3 Ep. cύμφυτον οὐ κατελέγχει, Enkomia Fr. 3 παῖ θραcύμηδες Ἀμύντα.

Unter den angeführten Beispielen lassen nur der Sophokleische Vers Ἅλιον Ἅλιον αἰτῶ und der des Komikers τοῖς ἱεροῖcι χύτροιcι etwas von Gottesverehrung merken und ebenso selten würde dieses in anderen Stellen, welche man noch sammeln könnte, der Fall sein. Daher wird der Umstand, dass auch dieser Vers und die dazu gehörigen Bewegungen des Körpers bei Tänzen um den Altar Verwendung fand und dass er deshalb auch eine veränderte Form des Prosodiakos, προcοδιακὸς ἀνακλώμενος hiess, uns nicht bewegen dürfen zu glauben, er habe nach der Vorstellung der Alten eine gleiche Wirkung als der Iepaeeon gehabt. Noch weniger wird man mit Rossbach und Westphal hierin eine ursprüngliche Form des Prosodiakos, aus welcher der Iepaeeon erst hervorgegangen sei, finden können. Mögen auch die Kureten Abkömmlinge der Idaeischen Daktylen heissen und sein, mag es mehr als wahrscheinlich sein, dass der Glaube durch Stampfen der Erde könnte man Gottheiten herbeirufen vielen alten Völkern eigen war, den Iepaeeon müssen wir stets als ein besonderes Erzeugnis des **dorischen** Geistes ansehen und die daktylische Tripodie war den Griechen mit ihren Sprüngen nur soweit tauglich eine Gottheit herbeizurufen als irgend welcher andere Tanz.

Die Aehnlichkeit dieses abgewandelten Prosodiakos mit dem Iepaeeon bestand besonders in der Dreizahl des Fussstampfens und in der Schlussbewegung. Zur ersten Länge des ersten Daktylen wurde ein Fuss, ich nehme an der rechte, kräftig aufgesetzt. Zur ersten Kürze desselben der linke leicht vorgesetzt und ebenso der rechte zur zweiten. Beim zweiten Daktylos widerholte sich dasselbe, aber das erste kräftige Aufschlagen geschah mit dem linken und so fort. Bei der dritten Länge wurde wider der erste Fuss kräftig aufgesetzt und der linke bei der letzten Silbe ruhig mit weniger Kraft neben, d. h. wenig vor den rechten gesetzt. Die letzte Bewegung stimmt fast ganz mit der letzten beim Iepaeeon. Nur bleibt bei demselben der nachrückende Fuss ein wenig hinter dem stehenden zurück, statt über denselben hinauszukommen. Aber vielmehr ein Tanzvers ist der daktylische als jener 'geschrittene Paeon'. Ausser den leichten Tritten zu den Kürzen hat er auch noch ein starkes Stampfen mehr als jener, da er akatalektisch ist, während der anapaestischen Tripodie durch die Katalexis gerade der dritte starke Tritt verloren geht. Hier wird der Boden achtmal getreten, beim Iepaeeon dreimal.

Die daktylische katalektische Tripodie _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ heisst archilochischer Vers.[3]) Archilochos nämlich hat diesen Vers nach alten Angaben aufgebracht und ihn in epodischer oder distichischer Weise als zweiten Vers zu einem längeren wie dem iambischen Trimeter gebraucht. Wie der daktylische Hexameter zwei akatalektische Tripodien enthielt, so der elegische sogenannte Pentameter zwei katalektische Tripodien. Doch blieben die letzten beiden gesondert, während die ersteren durch Caesur und durch Vermeidung der Diäresis zur vollständigen Einheit eines Verses verschmolzen.

Den archilochischen Vers und die mit ihm naturgemäss verbundenen Schritte nahm sich die chorische Lyrik als ihren Zwecken besonders dienstbar. Alkman hat ihn

3) Beim Schol. des Arist. zu den Wolken 456 alkmanischer Vers. δακτ. ἑφθημιμερές, ὃ Ἀλκμάνειον καλεῖται.

nach einem akatalektischen daktylischen Dimeter αἰενάοιδε μέλος und ähnlich öfter. Ausser in längeren Versen Pindars, welche denselben enthalten, findet man ihn in der Mitte oder gegen Ende der Strophen und der Epoden. So Ol. 8 der drittletzte Vers der Strophen μαιομένων μεγάλαν. Pyth. 9 der vorletzte von den Epoden παῦρον ἐπὶ γλεφάροις. Nem. 1 der dritte vor den Strophen δέμνιον Ἀρτέμιδος. Isthm. 1 der drittletzte Vers Δᾶλος, ἐν ᾇ κέχυμαι, ebenda 4 der drittletzte der Strophe καὶ γὰρ ἐριζόμεναι.

Das rasche gewaltsame plötzlich wider gehemmte Vorlaufen oder Springen, welches sich mit diesem Verse verbindet, macht ihn besonders geeignet zum Beginn eines überraschend eintretenden Bühnentanzes für Euripides und den seiner Kunst folgenden Aristophanes. Auch der heroische Hexameter, von dem die Hauptcaesur zu Anfang ein solches Stück absondert,

μῆνιν ἄειδε, θεά,

wurde gewiss oft mit derartigen Tanzbewegungen begleitet, wenn nicht Horaz ep. 1, 19 mit seinem

Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma
prosiluit dicenda

noch etwas anderes andeuten will.

Wie eine Bakchantin springt Antigone in ihrem Schmerze in den Phoenissen dem Zuge derer, welche die Leichen ihrer Brüder und ihrer Mutter tragen, voran ohne darauf zu achten, dass ihr Haar und ihre Wangen unverhüllt sind und dass sie unwillkürlich erröthet so unter Männern sich sehn zu lassen. Die rasche Bewegung zu den folgenden daktylischen Versen — φέρομαι βάκχα νεκύων sagt sie selbst — wird etwas unterbrochen und gemässigt durch einige ruhige Schritte zu anapaestischen Dimetern, in welchen auch die Worte einige Sammlung zeigen. Nämlich sie wird sich bewusst der bis dahin nicht gedachten Scham und woher sie so wild aussehe; sie hat ja die Schleier vom Haar weggeworfen und das herrliche Krokosgewand losgelassen, so dass es unordentlich schleppt.

Die Klage und den Tanz um die gestorbene Alkestis eröffnet der Chor gleichfalls in der ersten Strophe und Antistrophe mit dem archilochischen Verse ὦ Πελίου θύγατερ, worauf beruhigend logaödische Anapaesten folgen, mit dem Trost durch die Herrlichkeit und den Ruhm der Verschiedenen im Munde der Sänger.

Die Wolken in des Komikers Spiel kommen auf des Sokrates beschwörendes 'erhebt euch, erscheinet' indem die Chorführerin vorspringend ruft 'immer strömende Wolken, erheben wir uns erscheinend' ἀέναοι νεφέλαι. Es folgen auf den archilochischen Vers daktylische Tetrameter und Dimeter, ein logaödischer Trimeter ⏑ ⏑ – ⏑ – – und ein schliessender Paroemiakos. Auf einer über den Schauspielern angebrachten Orchestra aus Bretern führen die Wolkenjungfrauen mit krachenden Tritten ihren Tanz aus.

Wie alle diese Lieder etwas wildes haben und ohne Kithar mit der Flöte verbunden seien, zeigte ich schon früher. Nach Pollux unterschied man Embaterienflöten oder Prosodienflöten von daktylischen oder Hyporchemflöten. Ohne Zweifel unterstützten die letzteren mehr orgiastischen Taumel, wie ihn die jüngeren aus Asien und Thrakien gekommenen Kulte liebten, jene der ernsten Kithar durchaus nicht schroff widerstrebend, sondern sich derselben ähnlich machend, regelten den Gang des in Andacht dem Feinde entgegenschreitenden Heeres so wie derer, welche sich den heiligen Altären näherten. Von derselben Art als die Prosodienflöten, vielleicht durch nichts als durch den Namen von denselben verschieden, sind die ebenfalls bei Pollux erwähnten pythischen Flöten. In diesem Amte begegnen sich die beiden sonst einander feindlichen Instrumente. Denn so gewiss es ist (s. Luk. 9.), dass die Lakedaemonier, seit sie von Kastor und Polydeukes das καρυατίζειν gelernt, alles μετὰ μουςῶν thun, selbst den Krieg mit der Flöte und geordnetem Schreiten πρὸς αὐλὸν καὶ εὔτακτον ἔμβασιν τοῦ ποδός führen, so sicher ist auch Alkmans

ἕρπει γὰρ ἄντα τῷ cιδάρῳ τὸ καλῶς κιθαρίcδειν,
dem Eisen schreitet das schöne Kitharspiel entgegen.

Das Lied und der Tanz der Phoenikierinnen auf den plagenreichen Ares, welches aus Strophe, Antistrophe und Epodos besteht, fast rein daktylisch ist, das fortschreitende Unglück im Hause der Labdakiden zu malen nie innerhalb des Verses eine Katalexis oder ein Zusammentreffen der starken guten Taktthеile zeigt, und ebenfalls mit dem archilochischen Verse anhebt, ist wider durchaus ein Klagelied.

Wenn die Flöten vielleicht zu den wenigen anapaestischen Dimetern des Contrastes wegen und an das Schreiten der Heere zu erinnern Embaterienflöten nachahmten, so war gewiss im Uebrigen die Musik die wildeste. Jedoch des Ares wilden Tanz, sein aller lieblichen Flötenmusik, wie sie bei des Bromios Frühlingsfesten ertönte, abholdes Wüthen, seinen κῶμον ἀναυλότατον nachzuahmen sind die ihn verabscheuenden, jetzt vor dem Zweikampfe der beiden feindlichen Brüder besonders fürchtenden Frauen weit entfernt. Sie beklagen vielmehr im wilden Schmerze des Krieges Schrecknisse, die unaufhörlichen Schicksale der Labdakiden und die einst so herrliche von Göttern geliebte Stadt, welche nun in der höchsten Not und Gefahr schwebt. Das ganze Chorlied folgt später nach dem Kampfe Inhalt und Form nach fast ganz genau widerholt aber zu einem noch heftigeren Klagesang und Tanz der Antigone allein verwandelt noch einmal.

Caesuren und Diaeresen hatten im daktylischen Verse mehr als in anderen Einfluss auf die Tanzbewegungen. Sie wurden durch ein kleines Innehalten, ein 'bien parado,' widergegeben; deshalb die grosse fast unglaubliche Uebereinstimmung derselben in Strophe und Antistrophe des eben besprochenen Liedes in Euripides Phoenissen und öfter, wenn auch nicht in so hohem Grade. Besonders augenfällig wird dies 'bien parado' bei den Enden der daktylischen Verse gewesen sein, welche mit zwei Kürzen

schliessen. Da beide Silben nur ein leichtes Aufsetzen bezeichnen, so werden beide Füsse nicht in volle Ruhe gekommen sein, beide nur mit den Spitzen den Boden berührt haben, indem zugleich der ganze Körper noch die Haltung der Bewegung durch Neigung nach vorn und ähnliches hatte. Dasselbe widerholte sich, aber mit geringerer Pause in der Mitte eines Verses, welcher durch Diaerese sich halbirte, wie etwa solche Dimeter ἀσπιδοφέρμονα θίασον ἔνοπλον. So bewirkten hier Versmass und Tanz vereinigt, vielleicht zugleich auch die Melodie, etwas ähnliches als der Binnenreim unserer Dichter wie 'jung Roland fasst in grosser Hast'. Aber auch im ersteren Falle, beim Ende eines akatalektischen Verses, wird die Pause nur kurz gewesen sein, da diese Verse stets systematisch unter einander verbunden sind, niemals die letzte Kürze lang werden darf. In Soph. Phil. Ὕπν' ὀδύνας ἀδαής, Ὕπνε δ' ἀλγέων ist durchaus mit Hermann das letzte Wort in ἄλγεος zu verbessern. Sicherlich wurde ein Spondeos nicht wie ein wirklicher Daktylos getanzt, sondern nur nach dem Stampfen des einen Fusses der andere verhältnismässig ruhig und schwerfällig vor diesen gesetzt, so dass beim folgenden Daktylos wider demselben Fusse als beim ersten das starke Auftreten zufiel, und der Wechsel unterblieb, welcher bei Aufeinanderfolge wirklicher Daktylen statt fand. Das daktylische Laufen steigerte sich zu des wirklichen Laufes Schnelle, wenn wie in dem eben angeführten θίασιν ἔνοπλον der Dichter sich erlaubte in dem fast durchgängig kyklisch gemessenen Stücke eine syllaba anceps oder eine Kürze statt der Länge zu setzen. Aber auch die wirklichen Längen der Daktylen in kyklischen Versen werden wolgeübte Tänzer dem Kenner bemerkbar mit leichterem und kürzerem Stampfen begleitet haben als wenn das gleiche Taktgeschlecht herrschte.

Auf zwei Kürzen auslaufende, also ganz genau akatalektische daktylische Verse mit Tanz scheint zuerst Alkman durch seine so gebauten Tetrameter eingeführt zu haben.

Allerdings war Archilochos durch die Verbindung dieses Verses mit dem Ithyphallikos vorangegangen; doch erst Alkman baute nach Hephaestion aus demselben ganze Strophen. Dieser Ausspruch wird jedoch nicht in seiner ganzen Strenge angenommen werden können, da der letzte Vers einer Strophe einen Abschluss haben musste, so wie der sie begleitende Tanz, und also entweder spondeisch schliessen musste oder durch einen anderen Vers, welcher diesem Bedürfnis abhalf, die Strophe geendigt wurde. Im 34 Fg. bei Bergk finden sich ausser daktylischen auch spondeische Ausgänge und den Schluss desselben bildet ein Hexameter dieses Baues ⏓̋ ⏑ | ⏑ –́ – –́ | ⏑ ⏑ | ⏓̋ ⏑ ⏑ | –́ – –́ –, so dass dem akatalektischen Tetrameter noch ein spondeischer Dimeter mit zwei langsamen zur Ruhe überleitenden Schritten folgt.

Seit Alkman wurde der Dimeter als Schlussbewegung in der chorischen Lyrik beliebt. Sappho gab durch den sogenannten Adonios ihrem Lieblingsmasse zum Schluss einen besonderen Reiz; Aeschylos und Euripides gebrauchten sowol den Adonios als den in bedeutsam ernster Weise den Lauf der Daktylen unterbrechenden Doppelspondeos. Beispiele für beides finden sich bei Aeschylos in der Parodos des Agamemnon, wo πειθὼ μολπᾶν nicht mit Rossbach und Westphal durch andere Versabtheilung wegzuschaffen ist. Das ganze vorzugsweise daktylische Chorlied beschäftigt sich mit der Weissagung des Kalchas und malt das ungehinderte einem Flusse ähnliche Weitertreiben des Schicksals. Darin bilden solche spondeische Dimeter

–́ – –́ –

keine Unterbrechung, keinen Kampf gegen den allgemeinen Strom, sondern sie zeigen, wie in dem allgemeinen Strome fest und ruhig nur das Schicksal ist, die Ordnung, nach welcher eben alles rinnt. Bei der ersten Länge wird der eine Fuss, z. B. der rechte, stark vorgesetzt, leichter vor diesen bei der zweiten der linke, wider ebenso kräftig bei der dritten der rechte und zur vierten der linke wie zur

zweiten. Diese Bewegung wird noch kräftiger und entschiedener dadurch, dass diese Verse in der Regel aus zwei gleich kurzen Worten bestehen, also durch Diärese in zwei gleiche Hälften zerfallen. Die beiden langsamen Schritte unterbrechen zugleich willkommen den daktylischen Tanz der Greise, welche die Anstrengung eines solchen Tanzes ebensowol als das wichtige eines solchen daktylischen Liedes kennend beginnen 'es steht mir zu zu singen die vom Schicksal bestimmte Unternehmung der herrschenden Männer, denn noch weht mir von Gott her die Lust zu singen mein mit Kraft verbundenes Alter zu'. Die Doppelspondeen findet man ähnlich in den daktylischen Stücken des Euripides, ebenda Adonier so wie in den Herakliden.

Nach dem, was Boeckh, Hermann und die ihnen folgenden über das langsamere Einherschreiten der den Daktylen beigemischten schweren trochäischen Dipodien oder der sogenannten Epitriten bewiesen haben, werden wir die Bewegung der Füsse zu denselben abweichend von der bei den eigentlichen Trochaeen denken müssen. Zu dem schweren Takttheil wird der herrschende Fuss fest aufgesetzt und zu den leichteren, je nachdem es die verlängerte Kürze oder die verkürzte Länge ist, der andere mehr oder weniger schwerfällig nachgezogen und aufgesetzt. Da zu jeder im guten Takttheil stehenden Länge immer wider derselbe Fuss aufgesetzt wird, so entsteht eine der eben beschriebenen doppelspondeischen in daktylischen Versen sehr ähnliche Bewegung. Dem widerspricht aber auch Charakter und Absicht dieser dorischen Epitriten des Pindar und der Tragiker keineswegs.

Und an dieser Stelle will ich einem Angriff derer begegnen, welche diese enge Verbindung zwischen Versfuss und Körperbewegung als unschön zu verwerfen geneigt sein dürften. Nicht freilich, dass ich dem Urtheil solcher widersprechen wollte, die unzählige Gründe oder vielmehr die eine unüberwindliche Macht ihres untrüglichen dunkelen Gefühls anführend die beschriebenen Vorträge für

lächerlich und unerträglich halten würden. Ihnen könnte ich nur entgegensetzen, dass hier nicht etwas hübsches und angenehmes ausgeklügelt und erdacht werden, sondern die Wahrheit, wie sie auch beschaffen sein mag, aus dem Dunkelen ans Licht gezogen werden soll und dass manches dem missfällt was der erhebt und dass besonders das Alterthum vieles ganz anders beurtheilte als wir heutzutage darüber denken. Ich meine vielmehr einen Angriff solcher Geschmacksrichter, welche Richard Bentley, Friedrich August Wolf, welche August Boeckh, Karl Lachmann, Karl Lehrs hinter sich haben. Der erste der genannten nämlich weist, wie bekannt, in seinen Blättern über die Versmasse des Terenz nach, dass einen lateinischen oder griechischen Hexameter genau nach dem Rhythmos, so dass immer der Anfang jedes Fusses betont wird, zu lesen ebenso schülerhaft und unrichtig sei, als wenn man ihn gerade wie Prosa lesen wollte. Man müsse z. B. so lesen:

Árma virúmque cáno, Tróiae qui prímus ab óris:
Itáliam fáto prófugus Lavínaque vénit
Lítora; multum ílle et térris iactátus et álto
Vi súperum, saévae mémorem Iunonis ob íram.

Wie durch den Widerstreit zwischen dem Wort- und Verston und indem beide in einem guten Lesen möglichst zur Geltung gebracht würden die schönste und den Griechen angenehmste Einheit, eine discordia concors zu Stande käme, bekräftigten Wolf und Boeckh, jener in seiner Schrift über ein Wort Friedrich des Zweiten, dieser de metris Pindari. Diese Beobachtung dehnt Lachmann zu Properz 1, 18 noch weiter aus. Weil nämlich die Alten den Reim noch nicht gekannt und denselben, wo er zufällig sich einstellte, überhörten, müsse ein guter Leser einen solchen Fall unbemerkbar machen, indem er nach Bedürfnis dem Verston oder dem Wortaccent den Vorzug gebe. Sed scilicet paucos hodie inveniri, qui versus Latinos recte pronunciare sciant; quod ii demum recte facient, qui in Italicis artem usu didicerint.

Quin etiam ábsenti prosunt tibi Cynthia venti.
Nec tibi Týrrhena solvatur funis arena.
Quot caelum stellás, tot habet tua Roma puellas.
Oraque velátarum obvertimus antennarum.

Dieses empfiehlt Lehrs in dem deutschen Anhange zu seiner Schrift de Aristarchi studiis Homericis, indem er mit Heftigkeit alle Reime bei Homer und den Alten zurückweist und er setzt hinzu: seine (Lachmanns) Bemerkungen über das gute und richtige Lesen des Hexameters dürfen auch für das griechische zu der ausdrücklichen Warnung von neuem veranlassen gegen das Hämmern auf den Arsen, und namentlich auf der dritten und sechsten Arsis, welche auch nach der ursprünglichen Rhythmisirung des Hexameters durchaus nicht den Hauptton haben.

Wer sich diese Bemerkungen zu eigen gemacht hat, wie sie sich jeder zu eigen machen sollte, der könnte leicht darauf kommen die guten Taktheile besonders hervorhebende Tanzschritte für viel unleidlicher zu erklären als ein zu taktmässig leierndes Lesen der Verse. Welch ein Hämmern auf den Arsen kann schlimmer gedacht werden als wenn man mit dem Fusse zugleich aufstampft? Ist nicht gegen ein solches Eifern für den Takt ein strenger mit der Metallsohle das scabillum oder die κρούπεζα tretender Musiker unendlich nachsichtig? Solche Bedenken indess sind durch folgende Ueberlegungen als übereilt zu beseitigen.

Erstens muss man von dem Lesen der Verse den musikalischen Vortrag und von diesem wider den musikalischen Vortrag, welcher mit Tanzbewegungen verbunden ist, sondern. Beim kunstmässigen Lesen der Verse, lehren die vorhin genannten, muss sowol die Betonung des Verses oder der Takt zu hören sein als die Betonung der Worte wie sie die Sprache überall und der Sinn an dieser Stelle erheischt. Zuweilen — und dies liebten die Alten besonders — herrscht die Wortbetonung vor und die von ihr abweichende Betonung des Verses schwindet fast ganz,

zuweilen wird was der Takt empfiehlt hervorgehoben und die hiervon abweichende Betonung der Worte vernachlässigt; selten wird durch Hervorhebung gewisser Silben der Wortbetonung und dem Takte zugleich gedient. Ohne die discordia concors besteht auch kein kunstmässiger Gesang: diese spielt überhaupt eine zu grosse Rolle in der Kunstleistung; beruht doch auch das ganze Wesen der Caesur auf ihr. Der Verston oder Takt ist hier wider das eine Element. An die Stelle des Worttones aber ist die Melodie getreten. Und mit Recht; denn der Wortton beim Sprechen ist eigentlich auch Melodie. Wir heben in der Sprache eine Silbe mehr und häufiger durch einen höheren Ton der Stimme hervor als durch grössere Anstrengung. Ebenso findet in der Melodie die Hervorhebung einer Silbe statt durch ein Steigen und wenn dieses auf andere Silben trifft als die in guter Zeit stehenden, so haben wir eine Uneinigkeit und einen Streit zwischen Takt und Melodie auch ohne dass solche dem Takt schwache Silben lauter und gewaltsam hervorgehoben werden. In manchen Fällen freilich kann der Widerstreit und die Uneinigkeit hier noch vermehrt werden, wenn auch noch Melodie und sprachlicher Wortton sich abwechselnd vereinigen und auseinandergehen. Dann wird der Wortton sich als noch selbstständig vorhanden und nicht durch die Melodie ganz ersetzt geltend machen. Es wird gleichsam drei Parteien geben, welche zuweilen jede für sich bleiben, selten sich ganz einigen, oft, indem zweie sich der dritten gegenüber verbinden, als nur zwei erscheinen. Da diese einige Zwietracht bleibt, auch wenn zu dem musikalischen Vortrage sich noch Darstellung durch Bewegungen des Körpers gesellt, so haben wir den Vortheil den Tanz zunächst gesondert und dann in Vereinigung mit der Musik betrachten zu können. Geleugnet kann nun nicht werden, dass die Berührung des Bodens mit den Füssen wahrhaft der blosse lebendig gewordene, sichtbare und hörbare Takt ist. Besonders ist dies bei den Versmassen der Fall, deren

leichte Takttheile gar nicht getreten werden. Aber bei jedem möglichen und nur denkbaren Tanz muss es so sein. Man vergesse aber hierüber das καλὰ καὶ ὕψι nicht. Sind nicht den Zuschauenden und Hörenden die dem bei den Alten zwar sehr gewichtigen und stark tönenden Aufstampfen vorangehenden und nachfolgenden Erhebungen und Schwingungen der Füsse in der Luft auffälliger? Ist nicht dieses mehr in die Sinne fallend und mehr leiblich ein vollständiges Gegengewicht gegen jenes mehr geistige? Wenn aber von den Füssen und ihren Erhebungen, wie meistens im Trauerspiel, wenig zu sehen war, so bot der übrige Körper, Kopf und Arme reichen Ersatz. Den letzteren fiel es zu den schon unbedingt gegebenen Widerstreit zwischen Erhebung und Setzung der Füsse noch zu vermehren indem sie sich keiner von diesen beiden Parteien anschlossen. Sie konnten beim vereinigten Wirken mit dem Gesange das Wort, die Melodie und den Takt durch eine besondere Sprache über denselben Inhalt zu überbieten suchen oder einen der beiden gedachten Theile, damit er nicht dem zu stark werdenden Takte unterliege, durch ihre Winke und Bewegungen verstärken oder, damit doch endlich der Streit in Anmut sich auflöse, Wolbehagen und Freude an dem Zusammenwirken der übrigen Kräfte zeigen. So wenig die Alten vom Vorleser Verse sehr nach dem Takte gesprochen, sondern viel lieber wie Prosa klingend als geleiert wissen wollten, so wenig fürchteten sie im Theater den Takt zu stark zu hören. Beweis genug sind das Treten des Taktes und das widerholt bezeugte heftige Stampfen der Tänzer. Eine Erklärung ist: der Vorlesende sollte den Zuhörer für gebildet genug halten um selbst ein leichtes und immer widerkehrendes Versmass zu erkennen und die Schönheiten des Versbaues zu empfinden. In dem weiten Raume des Theaters aber wollten die Zuschauer und Hörer, wenn so viele Elemente einander bald bekämpften bald zusammen wirkten, die eigentliche Seele der gesammten Kunstleistung,

den oft kunstreichen und nicht ohne grosse Aufmerksamkeit und ein geübtes Ohr verständlichen Rhythmos lebhaft erfassen.

Und jetzt noch ein Wort über das Warum und über das Wieweit bei der einigen Zwietracht in dem Verselesen der Alten, in ihren musikalischen und ihren musikalisch-orchestischen Vorträgen. Obgleich wir nämlich den Takt die Seele einer in der Zeit vorübergehenden Kunstleistung nennen dürfen, so ist doch festzuhalten, dass der letzte Urgrund des Ganzen, gleichsam der νοῦς ποιητικός, welcher alles schafft und gestaltet, der Inhalt ist. Um des Inhaltes willen sind Worte und Melodie so und so gewählt, um des Inhaltes willen ist vom Dichter diesem Versmasse vor allen anderen der Vorzug gegeben und zeigt es diese Caesuren und Diaeresen, diese Zusammenziehungen und Auflösungen usw. Je feiner und mannigfaltiger also der Inhalt ist, desto mehr wird jedes der zu seiner Versinnlichung dienenden Organe eigenthümlich und besonders erscheinen. Ist der Inhalt ganz einfach, etwa frisch und fröhlich oder derb sinnlich, so werden die guten Takttheile zugleich die guten Theile der Melodie und der Wortbetonung sein und selbst von den Geberden des Leibes hervorgehoben werden. Welcher noch so vortreffliche Vorleser wollte z. B. in einem Verse wie dieser

σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων

vermeiden, dass die erste, dritte und fünfte und sechste Arsis ziemlich stark hervortreten? Hat nicht der Dichter hier den Streit vermeiden und die Einheit haben wollen um das sichere Behagen bei der Fülle der Tafel leibhaftig zu machen? Hier ist alles gediegen; deshalb stehen auch die Längen. Nur der Leben in die Gesellschaft bringende Wein unterbricht mit seinen beiden Kürzen, deren erste betonte den einzigen kleinen Widerstreit in den ganzen Vers bringt, und den beiden vor dem Schluss, welche das muntere Einschenken zeigen, den sicheren Gang. Solche Momente gab es sicherlich auch in musikali-

schem und musikalisch-orchestischem Vortrage. Die alten Gesangstücke bei Bellermann, Boeckh, Westphal zeigen ausser den Fällen, in welchen Melodie, Wort- und Verston auseinander gehen oder doch als zwei Parteien erscheinen, auch solche, wo sie sich ganz vereinigen. Auch hier zeigt der Inhalt Mannigfaltigkeit oder Einfachheit der Form entsprechend. Mochte aber in einem mit Tanz verbundenen Liede auch alles sich von dem Takte entfernen und ihm widerstreben, so blieb er doch in jedem Augenblicke deutlich und sicher, da die Füsse wenigstens stets ihm treu dienten und ihn nie verliessen.

9. Iamben und Trochäen.

Δήμητερ ἁγνῶν ὀργίων
ἄνασσα συμπαραστάτει,
καὶ σῶζε τὸν σαυτῆς χορόν,
καί μ' ἀσφαλῶς πανήμερον
παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι.
Aristophanes.

Geistliche Lieder und weltliche Lieder und Scherze nebeneinander, wie wir Deutsche und die Völker des Nordens, kennen die Völker des Südens und vor allen das altgriechische nicht. Dieser Dualismus von uns Neueren so wie mancher Orientalen ist ihnen so fremd, dass die Gottheit an der ungebundensten Heiterkeit Theil nimmt. Das Volksfest, welches Freiheit, Lustbarkeit und Spott im vollsten Masse gewährt, hat der Gott eingesetzt und die Gebräuche selbst veranlasst oder nicht selten sogar selbst vorgemacht.

Dass es aber doch Manches gab, was leichtfertig in Geberde, Wort oder selbst im Gedanken zu berühren man sich wol hütete, lehrten die ἄρρητα und infanda zur Genüge, wenn wir nicht bei den rufenden Schritten schon

Rhythmos ist die Freiheit mit der schliessenden Arsis oder dem schlechten Takttheil am Schluss ein Heranziehen des Fusses und einen halben Schritt zu verbinden nicht zu gestatten. Der Grund liegt theils in der Kürze dieser letzten Zeit theils darin, dass das iambische Mass nach Monopodien zu messen und zu schreiten ganz besonders schwer möglich ist. In den Gesängen der Demeterfeste, welche Aristophanes giebt, ist dieser Vers häufig am Schluss, oft findet er sich aber auch zu Anfang und stichisch widerholt. In den Fröschen finden sich immer ihrer je zwei mit einem Trimeter verbunden.

βούλεσθε δῆτα κοινῇ
σκώψωμεν Ἀρχέδημον,
ὃς ἑπτέτης ὢν οὐκ ἔφυσε φράτορας; usw.

Die Bewegung der Füsse hierbei ist folgende. Der linke Fuss steht wenig hinter dem rechten. Bei der Silbe βού wird derselbe nach vorn erhoben, bei λε in kleiner Entfernung vom linken niedergesetzt; bei σθε der linke nach vorn erhoben, bei δῆ ungefähr neben den ruhenden rechten gesetzt; bei den Silben τα κοι widerholte der rechte Fuss seine vorige Bewegung und bei νῇ war Ruhe. Dasselbe konnte nach rückwärts und nach rechts auf dieselbe Weise ausgeführt werden; nur bei der Bewegung nach links begann der linke Fuss. Bei Beginn des neuen Verses begann widerum derselbe Fuss, welcher den vorigen angefangen und geschlossen hatte, oder auch der linke. Dass bei den Bewegungen nach links der linke Fuss den Anfang haben musste, ergiebt die Natur der Sache ebenso wie umgekehrt bei den Bewegungen nach rechts. Bei den Bewegungen nach vorn und rückwärts könnte ebenso der linke Fuss als der rechte begonnen haben; dass aber der rechte den Vorrang hatte, schliesse ich nicht nur daraus, dass die rechte Seite und der rechte Fuss im allgemeinen den Alten für besser galt als die linke und der linke Fuss. Marius Victorinus spricht nämlich über die Spondeen im tragischen Trimeter folgendermassen. Trimetri iamb. aca-

talecti genera sunt quattuor . . . et tragicum quidem, cuius in versu erunt d e x t r i spondei, s i n i s t r i iambi, id est, disparibus pares subditi. Da zu Anfang jeder Dipodie im Trimeter der Spondeos stehen kann und von den Tragikern gern gesetzt wird, heisst dies nur: der erste Iambos jeder Dipodie im Trimeter ist immer rechts, der zweite links. Was kann dies aber anders bedeuten als: zum ersten Iambos des Trimeters tritt der rechte Fuss auf, zum zweiten der linke usw.? So wurden wirklich iambische Trimeter mit Bewegungen der Füsse begleitet, wenn sie nicht dem nur gesprochenen Dialog sondern mit Gesang und Tanz verbundenen Stücken angehörten, wie die vorhin angeführten Aristophanischen. Wurde in dem ernsteren Gebrauch der beschriebenen katalektischen Tetrapodie daran fest gehalten, dass immer wider der rechte Fuss begann, so wechselte man doch vielleicht gern mit Fleiss bei heiterem Scherz. Beim iambischen Trimeter oder der Hexapodie würde es sich von selbst finden, dass immer wieder der rechte Fuss den Anfang bekäme. Dass ich den linken Fuss nur ungefähr neben den ruhenden rechten gesetzt wissen will und nicht weit von demselben, dazu bewegt mich die Vergleichung mit den anapaestischen Schritten. Eine lange oder doppelte Arsis (wie die Alten sich ausdrücken) gewährt Zeit den Fuss einen ganzen Schritt weit vorwärts zu setzen, die kurze einzeitige aber nicht.

Dass man bei den Versfüssen, deren je zwei erst einen Schritt oder eine βάσις bilden, zu einer auslautenden Arsis keine Bewegungen eines Fusses mehr zu denken habe, scheint besonders die Art zu bezeugen, in welcher die Italer und Römer die rufenden Schritte bei sich einbürgerten. Ihrem in früher Zeit noch nicht durch kunstsinnige Nachahmer griechischer Dichter geübten Ohre war es unmöglich die Unterscheidung von langer und kurzer Zeitdauer an die Stelle der Unterscheidung von betonter und unbetonter Silbe zu setzen. Darum nahmen sie nicht den wirklichen Iepaeeon, die fünf gleichlangen Silben mit

dem zweimaligen starken und einmaligen schwächeren Stampfen an, sondern setzten ein für allemal an seine Stelle den, welcher auch in Griechenland bei der Demeter und anderer Götter Weihen eintrat, den iambischen katalektischen Dimeter oder die katalektische Tetrapodie. Dieser Vers zweimal genommen gab ihnen den Saturnischen Takt, nach welchem die Salier und Arvalbrüder Mars und Hercules zu verehren und zu beschwören pflegten. In jeder betonten Silbe wurde der Boden gestampft, indem man sich in der angegebenen Weise vorwärts bewegte. In dem Arvalliede

enos Lases iuvate, enos Lases iuvate, enos Lases iuvate,

wird jeder Halbvers dreimal widerholt. Erst später, als man sich für die Verbindung von je zwei Tetrapodien zu einer Zeile entschieden hatte, verlor die zweite derselben allmählich die Arsis zu Anfang und wurde so zum Ithyphallikos oder zur troch. Tripodie. Dies letzte erklärt gut und anmutig Ter. Maur. v. 2439. Wer den Zusammenhang des Priapos und Dionysos zu betonen geneigt ist, dem dürfte es gefallen, dass Lukian Tanz 21 als Glauben der Bithyner und Italioten berichtet, Priapos, einer der Titanen oder Idaeischen Daktylen, lehrte den Ares, welchen ihm Hera als einen tüchtigen Knaben übergeben habe, zuerst vollständig tanzen und danach in Waffen kämpfen. Aehnlich Diomedes: non immerito iambicum Gradalem quidam nuncupant, Gradivoque Marti augurant, quod gradariae pugnae huius effectu moveantur. Ebendort eine gute Beschreibung, wie der rechte Fuss ursprünglich vor dem linken stehe, zur Länge des ersten Iambus derselbe noch weiter vorrücke, der linke bei der des zweiten nicht ganz so weit, dass er den rechten einholte. Hunc pedem vel iambicum gressum prisci Apuli Daunium a duce suo Dauno prodiderunt.

Ehe die Griechen als Lehrmeister gehört wurden, herrschte in der römischen Poesie allgemein der Saturnische Takt und also auch im Drama. Dass aber bei den ältesten

Versuchen auf der Bühne der Schauspieler im Dialog seine eignen Worte auf die erklärte Weise mit Tritten begleitete, ist Ovids Meinung. In der Beschreibung des Schauspiels, bei welchem der Raub der Sabinerinnen statt fand, sagt er:. Während der etruskische Flötenspieler die rohe Weise angab, trat der Schauspieler dreimal den geebneten Boden.

rudem praebente modum tibicine Tusco
Ludius aequatam ter pede pulsat humum.

Wenn irgend ein Vers mit seinen Tritten, so war diese katalektische Tetrapodie in den verschiedensten Abstufungen von Ernst und Scherz zu verwerthen. Dazu trugen bei ein entsprechendes Zeitmass und entsprechende Haltung des Leibes und Geberden des Hauptes und der Hände. Leicht wird man sich einen bei weitem übermütigeren launenhaften Vortrag als den oben geschilderten vorstellen, leicht auch ein gerades steifes Schreiten wie das der Salier auf Bildwerken dem Rhythmos nicht widersprechend finden. Bei Alkman findet sich unser Vers nicht häufig und nicht stichisch wie bei Bergk Lyriker S. 830 τὸν ἔκτα Πωλυδεύκης ... ἵππων τε τὸν κορύσταν ... ἄλλως τε τὼς ἀρίστως usw. Einen ähnlichen Erfolg giebt ein Nachspüren bei den übrigen älteren Lyrikern und bei den Tragikern. Wie volksthümlich und beliebt er aber doch war, zeigt Aristophanes mehr als wenige spärliche Volksliederproben, wie das ἴωμεν εἰς Ἀθήνας. Kein verächtlicher Beweis ebendafür scheint auch daraus herzuleiten, dass die Anakreonteische Muse vermöge der sogenannten Umbrechung ihren Hauptvers, welcher aus zwei Ionikern besteht ⏑⏑–́ – ⏑⏑–́ – ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις, mit Vorliebe in diese unsere katalektische iambische Tetrapodie verwandelt hat. Hephaestion und Tricha berichten, dass sie von den Alten geradezu das Anakreonteische Mass genannt wurde. Rossbach und Westphal meinen, dass sie sogar das ursprüngliche sei, woraus die Ioniker erst hervorgingen. Zahlreiche gewiss volksthümliche Lieder sind ausschliesslich in derselben

gedichtet, in anderen mehr ionischen findet sie sich vereinzelt wie

⏑⏑ ⏊ ⏓ ⏖ ⏊ ⏓	φθόνον οὐκ οἶδα δαικτόν.
⏑⏑ ⏊ ⏑ – ⏑ ⏊ ⏓	φιλολοιδόροιο γλώττης
⏓ ⏊ ⏑ – ⏑ – ⏓	φεύγω βέλεμνα κουφά.

Die Frage nach dem iambischen Schritt zu den Stellen, wo sich die Dichter die Länge des starken Taktheils in zwei Kürzen zu zerlösen entschieden haben, darf, wenn dem Erklärer nicht der Vorwurf der Ungleichheit gemacht werden soll, nur ebenso als bei den Anapaesten und Kretikern beantwortet werden. Wirklich aber ergiebt eine sorgfältige Beobachtung der Texte einen so erfreulichen Beleg, dass durch denselben sogar die Sache bei jenen Füssen noch sicherer wird. Ich denke gern an Boeckhs Worte und besonders gern an die mir lebendig im Ohre tönenden seiner Vorträge. Deshalb erinnere ich hier an die achten Zeilen der Strophen in der ersten Olympischen Ode des Pindar. ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται . . νόον usw. ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –. Die Auflösungen in den ersten beiden Iamben der Hexapodie, sagt der grosse Ausleger, dienen dazu die Schnelligkeit des in derselben gesagten lebendig darzustellen: wers nicht glauben will, betrachte den Inhalt jedes dieser Verse. Die Richtigkeit dieser Worte ist augenscheinlich. Nun stelle man sich aber vor, wie ein Choreut oder viele zugleich zu diesem Rhythmos bei der zweiten und dritten Silbe mit dem rechten Fusse zweimal kurz auftreten, zur fünften und sechsten ebenso mit dem linken, und frage sich, gleichviel ob diese Bewegung gerade aus oder halb nach rechts oder halb nach links oder auf der Stelle statt finden sollte, ob Schnelligkeit und Lauf symbolisch deutlicher zur Anschauung kommen könne. Sollte jemand dies zu bejahen geneigt sein und lieber zur zweiten und dritten Kürze jedes in einen Tribrachys aufgelösten Iamben ein leichtes Auftreten des rechten und linken Fusses wünschen, so würde ich darauf aufmerksam machen, dass so die Ordnung,

nach welcher die geraden Stellen der Verse mit dem rechten, die ungeraden mit dem linken Fusse zu treten sind, wenn auch nicht in diesem, so doch in manchem anderen Verse gestört werden würde. Doch das verdoppelte Berühren des Bodens obgleich mit demselben Fusse ist ein vortreffliches Sinnbild für schnellen Lauf und die Alten verstanden diese Sprache zu wol, als dass ihre Schauspieler bei ähnlichen Gelegenheiten langer von der Stelle fördernder Schritte bedurft hätten.

Die erstere als die richtige Annahme aufrecht zu erhalten dürfte eine Vergleichung des Saturnischen Taktes und Trittes der Italer mit dem griechischen Iepaeeon behülflich sein. So roh jenen nämlich Horaz und Ovid nennen mögen, besitzt er doch schon bei aller Missachtung der Silbenlänge und Kürze, und obgleich der schlechte Takttheil zuweilen ganz auszufallen zuweilen durch zwei Silben gegeben zu werden scheint, ebenso wie die griechischen Verse die Zertheilung des schweren Takttheils. Die Zeile von Naevius Grabschrift:

itáque postquámst orcíno
trạditús thensaúro

wie andere ihr ähnliche musste genau wie jeder Saturnische Vers getreten werden und zu den Silben itáque konnte nur der rechte Fuss statt einmal fest schnell zweimal hintereinander auftreten. Bei dieser Modifikation bleibt alles Wesentliche in guter Ordnung und es ist doch das ter pulsare humum richtig zu erkennen. Aber, wenn ich táque vom rechten und linken Fusse anschlagen lasse, ebenfalls? Nicht nur mit dem guten Rechts und Links, sondern auch mit dem ter pulsare hört es auf diese Art für den Zuschauer auf; und das würde er bei einem durch Sitte und Religion befestigten Gebrauch auch ohne alles feine Gefühl für Kunst sehr übel genommen haben. In der beschriebenen Weise dagegen blieb der Dreischlag ein Dreischlag, mochte eins oder das andere Auftreten halbirt sein oder nicht; ebenso gut als der griechische Iepaeeon von Euripides mit

Zertheilung der schweren Tritte geeignet bleibt den Apollon selbst herbeizurufen und zum Gehör zu zwingen: – ⏑́⏑ – –́ –
cὺ δὲ κιθάρᾳ κλάζεις, ὦ κακὸς εὐνάτωρ und ähnliches ruft in ihrer Angst die durch Unglück zur Beschwörung und Gotteslästerung geführte Kreusa. Kurz die Annahme: dass die Kunst des Dichters in der Häufung von Kürzen vom Chor nicht in helleres Licht gesetzt sei, ist schwerlich zu glauben und anders als durch doppeltes Aufschlagen mit demselben Fusse geht es nicht, — diese Annahme bewährt sich auch bei den Iamben.

Dass Demeter und Kora recht eigentlich die Gottheiten des iambischen Trittes sind, beweist auch deutlich die Nachricht des Athenaeos, dass die Syrakusaner und Sikelioten diese Tanzart allen anderen vorzogen: diese Insel war, wenn nicht das Geburtsland wie jener Göttinnen so auch ihres Verses und Tanzes, doch der Lieblingsaufenthalt derselben. Die allgemein gerühmte Munterkeit und der Witz dieses Volkes äusserte sich durch dieses Organ besonders gern. Wie hier und auch anderwärts beim harmlosen Scherzen der Jugend unser Takt und Tritt verwendet wurde, dürfen wir uns ungefähr an dem Blumenliedchen deutlich machen, welches der ebengenannte uns aufbewahrt hat. ἦν δὲ καὶ παρὰ τοῖς ἰδιώταις ἡ καλουμένη ἄνθεμα. ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες.

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα,
ποῦ μοι τὰ καλὰ cέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα,
ταδὶ τὰ καλὰ cέλινα.

Die zweite und vierte Zeile sind keine anderen als die katalektische iambische Tetrapodie; die erste und dritte aber sind akatalektisch. Die Länge jedes zweiten Fusses ist immer in zwei Kürzen aufgelöst, denn καλὰ hat hier ebenfalls die Stammsilbe kurz. Zu den Wörtern ῥόδα, ἴα, καλὰ tritt also der linke Fuss neben oder fast neben dem rechten zweimal kurz auf.

Obwol es als sicher angesehen werden darf, dass die Trimeter des Dialogs in den Dramen nicht mit taktmässiger Bewegung der Füsse verbunden waren, dürfen wir doch nicht glauben, dass dieser Vers, nur wenn er einzeln in melischen Stücken sich fand und vielleicht lieber als Hexapodie zu bezeichnen ist, mit Tanz verbunden war. Er wurde von Phallosträgern mit dem sogenannten Ithyphallikos verbunden und auch stichisch im Verein mit Musik und Tanz (nach Semos Zeugnis bei Athen., welcher den iambischen zu den ruhigeren Tänzen zählt) benutzt. Still, sagt er, kommen sie durch die Hauptthüre herein und wenn sie in die Mitte der Orchestra gekommen sind, machen sie eine Wendung zu den Zuschauern und sagen. S. 622 οἱ δὲ ἰθύφαλλοι καλούμενοι προςωπεῖον μεθυόντων ἔχουσι καὶ ἐστεφάνωνται χειρῖδας ἀνθινὰς ἔχοντες· χιτῶσι δὲ χρῶνται μεσολεύκοις καὶ περιέζωνται ταραντῖνον καλύπτον αὐτοὺς μέχρι τῶν σφυρῶν. σιγῇ δὲ διὰ τοῦ πυλῶνος εἰσελθόντες ὅταν κατὰ μέσην τὴν ὀρχήστραν γένωνται, ἐπιστρέφουσιν εἰς τὸ θέατρον λέγοντες

ἀνάγετ' ἀνάγετε πάντες, εὐρυχωρίαν
τῷ θεῷ ποιεῖτε.
ἐθέλει γὰρ ὁ θεὸς ὀρθὸς ἐσφυδωμένος
διὰ μέσου βαδίζειν.

Die Wendung zu den Zuschauern wird vor allem darin bestehen, dass der Chor nicht, wie er gekommen, schmal, etwa drei Mann breit, und mehr tief aufgestellt bleibt, sondern sich in die Breite dehnt, sodass keiner durch einen vor ihm stehenden verdeckt ist. Zugleich aber wird uns an dieser Stelle wenigstens eine Theilung des Chores oder ein grösserer Zwischenraum in der Mitte der gegen die Zuschauer offenen Bogenlinie nach dem Inhalt des letzten Verses, 'der Gott will mitten hindurch schreiten', anzunehmen sein. Sogar um feindselig einander gegenüber zu treten bilden sich zwei Chorhälften in den Acharnern 557. Jeder der ersten beiden Iamben des ersten Verses hat das doppelte Auftreten; von dem dritten nur der zweite; denn

[illegible] die Bewegung
[illegible] wird der
[illegible] zu ῳ der linke
[illegible] hinter ihn; zu
[illegible] die Bewegung
[illegible] der drei festen T
[illegible] zwei leichtere w
[illegible] zertheilt werden
[illegible] über die Paeanen
[illegible] .. παρέρχονται
[illegible] βαίνοντες ἐν

[illegible] ομεν.

[illegible] und Tanz auch bei
[illegible] eintindet, ze
[illegible] in den Tr
[illegible] des Scholia
[illegible] Stellung be
[illegible] und das Jubellied
[illegible]

[illegible] und Tänze in la
[illegible] der Untersc
[illegible] äusserlich sich z
[illegible] zu den Gottheiten, —
[illegible] Bakchos, Paean,
[illegible] Bakchantinnen — wird r
[illegible] Stellen, welche d
[illegible] einnehmen. Das Sophokleische
[illegible] mit Hoffnung, das Euripideis
[illegible] vor der Gerechtigkeit der Göt
[illegible] Responsion und etwas wild; de
[illegible] der hesychastischen Art an und ka
[illegible] bei beiden nicht die Rede sein.

⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – –́ ⏑ – ⏑ – –
5 ⏑ –́ –́ ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ ⏑⏑ – –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –
10 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
15 – –́ – –́ –
⏑́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

ἀνολολύξατε δόμοις
ἐφεστίοις ἀλαλαῖς
ὁ μελλόνυμφος, ἐν δὲ κοι-
νὸς ἀρσένων
ἴτω κλαγγά, τὸν εὐφαρέτραν
5 Ἀπόλλωνα προστάταν·
ὁμοῦ δὲ παιᾶνα, παιᾶν᾽
ἀνάγετ᾽, ὦ παρθένοι,
βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν,
ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον,
γείτονάς τε Νύμφας.
10 ἀείρομ᾽, οὐδ᾽ ἀπώσομαι
τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς
ἐμᾶς φρενός,
ἰδού μ᾽ ἀναταράσσει εὐοῖ
μ᾽ ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν
ὑποστρέφων ἅμιλλαν.
15 ἰὼ ἰὼ Παιάν.
ἴδε ἴδ᾽, ὦ φίλα γύναι,
τάδ᾽ ἀντίπρῳρα δή σοι
βλέπειν πάρεστ᾽ ἐναργῆ.

⏑́ ⏑ ⏑ – – – –́ ⏑ –
⏑́ ⏑ ⏑ – – – –́ ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ –
– – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –
5 – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
⏑́ ⏑ ⏑ – – –
– –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
– –́ – –́ –
– –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
10 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – – –
⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον
ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν
τὰν τοῦ δράκοντος ἐκγενέτα
Πενθέως,
ὃς τὰν θηλυγενῆ στολὰν
5 νάρθηκα τε πιστὸν Ἅιδαν
ἔλαβεν εὔθυρσον
ταῦρον προηγητῆρα συμ-
φορᾶς ἔχων.
βάκχαι Καδμεῖαι,
τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξε-
πράξατε
10 εἰς γόον, εἰς δάκρυα.
καλὸς ἀγὼν ἐν αἵματι στά-
ζουσαν
χέρα περιβαλεῖν τέκνου.

Der kretische Takt, mit welchem beide Lieder beginnen, schliesst bei Euripides auch, während Sophokles hierzu seinem Inhalt gemäss zwei iambische katalektische Tetrapodien gewählt hat. Der von uns besprochene Klang und Schritt der Demetermysterien konnte ihm bei seinem Gedanken vom leibhaftigen Schauen des Wunders, wie es nur den Epopten zu Theil wurde, durch keinen anderen ersetzt werden. Dagegen lässt Euripides seine mit Blut bespritzten Bakchantinnen zu dem kriegerischen Tanze zurückkehren. Die iambischen Trimeter V. 7 u. 9 bei Euripides sind durch die Längen zu Anfang der ersten beiden Dipodien als solche charakterisirt, während man des Sophokles ihnen entsprechende V. 3 u. 11, da sie aus reinen Iamben gebaut sind, für Hexapodien zu halten versucht sein könnte, obwol derselbe Dichter sich des Trimeters mit Spondeen in melischen Stücken sonst bedient. Das Lied des Sophokles zeigt eine mehr heitere Freude, da alles zum guten ausschlägt; das des Euripides eine mehr grausame, da der Feind überwunden. Deshalb hat ersteres zweimal den Segen sprechenden, Unheil beseitigenden Schluss der trochäischen Tripodie in Vers 4 und 9; der erste dieser beiden Epoden knüpft sich an einen Bakchios, dessen Kürze mit Erhebung des rechten Fusses begleitet wird, die beiden Längen mit Stampfen desselben; der zweite an eine anapaestische akatalektische Dipodie. Vers [illegible] bei Sophokles ist wie Vers [illegible] bei Euripides ein Prosodiakos oder ein [illegible]; darauf dringt der Inhalt beider Verse sowie der Inhalt beider Lieder. Als richtige [illegible] können beide das Epiphthegma nicht entbehren. Das erste ist bei Sophokles, habe ich erklärt, ist zweimal lang, das zweite aber lässt seine erste Silbe mit der zweiten zu einer Silbe verschmelzen.

Dem mystischen Dionysos, welcher doch mit Apollon fast eins ist, kann man sich nicht wundern Verehrung durch den leichtern iambischen Dreischritt dargebracht zu sehen. Er der Verwandte der Demeter und Kora ist es.

welcher in seinen Weihen den Ithyphallikos oder den trochaeischen Dreischritt aufkommen sieht. Dieser ithyphallische Dreischritt, begleitet von Worten, welche nach einer trochaeischen Tripodie gemessen werden, ist sogar genau derselbe als der zu der iambischen Tetrapodie gehörige. Die die erste Erhebung des rechten Fusses begleitende unbetonte Silbe ist hier nur verschwunden und giebt so dem ganzen heiligen Brauch etwas bündigeres, so dass je nach der Verwendung das Heilige herber und einfacher oder die übermütige Lust noch rascher und kecker sich zeigt.

Die Verbindung des Gottes und seiner Weihen mit diesem Takt ist allein schon durch den Namen des letzteren gesichert. Auch fehlen nicht bestimmte Nachrichten, dass er bei den Umzügen mit dem Phallos gebraucht wurde und eigentlich aus dem Rufe Βάκχε, Βάκχε, Βάκχε entstanden sei. Da nach der Uebereinstimmung der besten Kenner der alten Metrik iambisches und trochaeisches Mass durchaus eins ist, kann auch über die Bewegung der Füsse zu diesem Βάκχε, Βάκχε, Βάκχε kein Zweifel sein, nämlich dass sie wenigstens im wesentlichen genau die war wie zu βούλεσθε δῆτα κοινῇ, also der kretischen ähnlich, aber unterschieden von ihr dadurch, dass alle drei Schritte gleich lange dauerten und nicht wie bei dieser der mittelste der schwächste und kürzeste war. Von der iambischen Bewegung unterschied sich die trochaeische vielleicht noch dadurch, dass der erste Schritt die beiden anderen durch stärkeres Hervorheben übertraf.

Welcker in seinem trefflichen Aufsatze 'Epoden oder das Besprechen' tadelt den Porphyrios, dass er in seinem Leben des Pythagoras die Epoden, deren Zauber im Wort, in den unverständlichen Formeln und nicht im Tone der Stimme gelegen, mit der Musik, welche in einzelnen vielleicht berühmten Fällen wol auf krankhafte Zustände gewirkt haben möge, verwechselt. Porphyrios sagt nämlich: 'er heilte körperlich und geistig Kranke theils durch Be-

sprechung und Zauber theils durch Musik; denn er hatte Lieder, welche Leibeskrankheiten heilten, und indem er sie sang, half er den Kranken auf: andere machten Trübsinn vergessen, besänftigten Zorn und benahmen unnatürliche Begierden'. Κάμνοντας τε τὰ cώματα ἐθεράπευε καὶ τὰς ψυχὰς δὲ νοcοῦντας παρεμυθεῖτο καθάπερ ἔφαμεν τοὺς μὲν ἐπῳδαῖς καὶ μαγείαις τοὺς δὲ μουcικῇ· ἦν γὰρ αὐτῷ μέλη καὶ πρὸς νόcους cωμάτων παιώνια, ἃ ἐπᾴδων ἀνίcτη τοὺς κάμνοντας. ἦν ἃ καὶ λύπης λήθην εἰργάζετο καὶ ὀργὰς ἐπράυνε καὶ ἐπιθυμίας ἀτόπους ἐξῄρει. So sehr man Grund haben mag das beschriebene Verfahren dieser oder jener Person des Alterthums abzusprechen, so reden doch in dieser Sache überhaupt, dünkt mich, diese Worte so, dass nichts sicherer sein kann. Nämlich die Besprechungen, schliesse ich und sehe ich hier bethätigt, als von ältester Zeit her dichterisch, werden nicht nur ursprünglich mit Verskunst sondern auch mit Gesang und Tritten verbunden gewesen sein. Dass das Wort ἐπῳδός den Tragikern und andern geradezu bezaubernd im Guten und Bösen sei, zeigt der Genannte. Wenn man nun denkt, dass Archilochos der Erfinder des Epodos oder des kleinen Anhängeverses in der lyrischen Poesie durch Herübernahme der trochaeischen akatalektischen Tripodie aus den volksthümlichen Feiern des Iakchos wurde, so ist es wol nicht schwer sich diesen Vers auch als ein Zaubermittel mit seinen Tritten in früherer Zeit verwendet zu denken[2]). Wie sehr sich Archilochos zum Dienste des Iakchos hingezogen fühlte, wissen wir daher, dass er Iobakchen gedichtet hat, wenngleich die Bruchstücke, welche wir haben, vielleicht nicht ächt sind.

Dass Trochaeen insbesondere Tetrameter von den Dramatikern um eiliges Heranschreiten zu begleiten ge-

---

2) Hieran erinnert Aristophanes in den Thesmophoriazusen. μέθες, ἱκνοῦμαι c' Ἔρως, καὶ ποίηcον τόνδ' ἐς εὐνὴν τὴν ἐμὴν ἱκέcθαι.

braucht werden, erinnert ein alter Ausleger zu Aristophanes Acharnern. Auch dies, was durch die Beispiele der Texte noch unterstützt wird, stimmt zu unserer beschriebenen Bewegung durchaus, obgleich z. B. legitime Anapaesten offenbar besser im Gehen fördern würden. L. Schmidt in seiner Schrift über die Parodos bemerkt schon, dass durch σπουδή mehr ein mühevolles Vorwärtsstreben als ein wirklich leichtes Vordringen bezeichnet wird. Damit stimmen jene Worte γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ überein, damit auch die Eile des unglücklichen Philoktet bei Sophokles. Aber auch die Könige in ihrem Unwillen wegen einer Unbill herbeieilend zeigen nach der Vorliebe der Tragiker diese eilfertig sich widerholenden wenig fördernden Schritte, bei welchen der eine Fuss gegen den andern bevorzugt scheint. Theseus in Soph. Oed. Kol. 887 in seinem Opfer durch das Geschrei des Chors gestört kommt seinen Gastfreunden beizustehen in dieser Weise herbei. Was kann aber schöner sein als der aus seinem Zelte durch den Hülferuf des Alten, welcher mit einem Briefe seiner Gemahlin und Tochter entgegeneilen soll, hervorgerufene Agamemnon des Euripides und der gegen ihn eifernde Bruder Menelaos? Ob und wie diese Bewegung in dem 76 Tetrameter langen Wortwechsel fortgesetzt werde, auf diese Frage dürfte schwer zu antworten sein. Wer aber den Beispielen und der Meinung des Scholiasten zum Trotz die dem Verse sich anschliessende Bewegung unpassend finden sollte, dem ist zu erwidern, dass es Sache der Schauspieler und Choreuten war aus dem durch die Tanzkunst gegebenen das, was dem Zwecke des Dichters entsprach, zu machen[3]). Wie viel Freiheit in dieser Hinsicht das Versmass und der Takt liess, zeigt so deutlich wie

3) L. Schmidt bedenkt sich nicht in den Spondeen, welche der 3. und 4. Zeile des Theseus bei Sophokles untermischt sind, ein Nachlassen der Eile in den Schritten des Königs zu erkennen, weil die ersten beiden rein trochaeisch sind.

vielleicht nur möglich eine Stelle des Aristophanischen Friedens, wo in den ersten von vierzig trochaeischen Tetrametern der Chor auf eine freudige Nachricht herbei eilt und nach den ersten zwanzig Versen in seiner Freude so ausgelassen wird, dass er zum grossen Verdrusse des Trygaeos zu tanzen anfängt und sich nicht weisen lassen will. Trygaeos ruft, es sei Zeit die Friedensgötter hervorzuziehen und alle sollten zu Hilfe herbeieilen,

ἀλλ' ὦ γεωργοὶ κἄμποροι καὶ τέκτονες
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ' ὦ πάντες λεῴ,
ὡς τάχιστ' ἅμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία·
νῦν γὰρ ἡμῖν ἁρπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος.
Χορ. δεῦρο πᾶς χώρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας.
ὦ Πανέλληνες βοηθήσωμεν, εἴπερ πώποτε, u. s. w.

Der iambische Trimeter des Dialogs herrscht noch bis zum dritten der angeführten Verse des Trygaeos. Da mitten im Satze verlässt derselbe diesen Takt um im trochaeischen Tetrameter das Herbeieilen der gerufenen Landleute zu begleiten und dieselben rücken in dieser Weise im folgenden bis 320 zu ihren eigenen und des Trygaeos Tetrametern vor und auf diesen los. Dieser sucht ihr Jubelgeschrei durch Erinnerung an den Höllenhund Kerberos oder Kleon vergebens zu hemmen; die Lust des Chors wächst vielmehr so, dass sie aus dem Andringen auf Trygaeos in ein lustiges trochaeisches Schreiten, wahrscheinlich nach rechts und links, übergehen. Die Bewegungen sind mit grosser Kunst und ziemlich genau von 330—334 angedeutet. Der Natur der Sache gemäss fängt derselbe Fuss, welcher in einem Tetrameter das herrschende Auftreten hatte, auch im folgenden wider an und behält diese Herrschaft. So geschieht es hier wirklich immer in je zwei Versen: in dem folgenden Paare löst der andere Fuss den ersteren ab, damit die Bewegung, welche nach der einen Seite hin stattfand, nicht ins Unendliche dorthin weiter gehe, sondern nun umgekehrt

werde. In Vers 328 beginnt der Chor mit der Versicherung, dies solle das letzte sein, noch einmal von links nach rechts zu tanzen und der so zufriedengestellte Trygaeos setzt selbst die zweite zu der genannten Bewegung nach rechts nötige Zeile hinzu in der Ueberzeugung bei dieser Schlusserinnerung 'so weit und nicht mehr' werde der Tanz sein Ende haben. Der Chor hat aber nicht wie Trygaeos vergessen, dass er 320 überhaupt mit dem rechten Fusse nach rechts zu tanzen angefangen und dass also zu der Bewegung nach rechts auch die nach links gehört, und fährt daher dem Trygaeos erklärend, er, d. h. der Chor, sei ja sonst nicht von Nöten, zu dem folgenden Verspaare nach links zu tanzen fort. Dass er an dieses Ende den fröhlichen Anfang einer neuen Bewegung nach rechts knüpfen könne, lässt der Lustspieldichter mit reizender Anmut durch die verdrossene nur einen halben Vers lange Erinnerung des Trygaeos 'ihr hört ja noch nicht auf' fast veranlasst werden. Denn an den Schluss 'ja beim Zeus' fügt der Chor 'nur noch dieses nach rechts, dann solls genug sein' und als dies Trygaeos mit seinem Verse gewährt und begleitet, setzen sie das Linke als notwendig zum Abschluss gehörige dazu. Auch die Art der Bewegungen, mag sie immerhin dem Charakter des Lustspiels entsprechend an den dreisten Kordax erinnern, ist nicht undeutlich, so dass sie unsere Auffassung des trochaeischen und iambischen Schreitens rechtfertigt, beschrieben. Das ἑλκύcαι bedeutet das vielleicht mit einem Schleifen über den Boden verbundene Nachziehen des linken Fusses bei der Bewegung nach rechts, in welcher der rechte Fuss herrscht, und des rechten in der entgegengesetzten Richtung. Das Werfen des Schenkels und zwar des rechten in der Bewegung nach rechts, in welcher derselbe herrscht, bezeichnet ein höheres Erheben des herrschenden Fusses und Beines zum kräftigeren Auftreten, damit zugleich diese Herrschaft und der ganze Takt um so deutlicher und das ganze Bild der Ausgelassenheit um so

lebendiger werde. Auch unsere Zurückführung des iambischen und trochaeischen Tanzes auf Demeter und Kora und Dionysos zu sichern trägt dieser artige der Lust an Eirene geltende Tanz des Komikers bei. Denn die Verbindung dieser Gottheit mit den zuerst genannten zeigen die Mythologen und Archaeologen.

Was Aristoteles von der grösseren Würde des iambischen Trimeters den Trochaeen gegenüber sagt und dass der letztere Fuss sich mehr zum Satyrspiel, zu Kordax und Tanz überhaupt schicke, kann unseren Satz von der Gleichheit oder Identität beider Takte und Tanzarten nicht anfechten. Worin die grosse Würde des Trimeters und zwar des tragischen und des nicht getretenen Trimeters liege, ist von anderen zu erklären versucht worden. Wenn derselbe aber Tanzvers war, so näherte er sich den trochaeischen Rhythmen sowie die übrigen iambischen ausserordentlich und die Tanzart mag man sich dem Inhalt gemäss in Wendungen nach rechts und links, in der Haltung des Leibes, in der Höhe der Erhebung des Fusses, in Geberden der Hände und des Kopfes, kurz in allem was wir nicht wissen können, bei beiden so verschieden als möglich denken: in der oben beschriebenen Hauptsache waren beide eins.

Was von der Auflösung der Länge des Iamben gesagt ist, gilt also auch hier. Doch will ich an dieser Stelle der kyklischen oder logaoedischen Verse Erwähnung thun. Bei einem anapaestologaoedischen Verse wird leicht im Tanze der Uebergang aus dem einen Versfusse in den anderen nachgeahmt. Statt der langsameren ernsteren Erhebung des Fusses und Beines vor dem Niedersetzen zur Länge beim Anapaesten folgt beim letzten iambischen Fusse das raschere Auftreten. Ist aber wirklich daktylischer Schritt zu Anfang eines Verses vorhanden, so wird es die Gleichmässigkeit verlangen, dass ein dem Daktylen nachfolgender Trochaeos nicht nur ein Auftreten habe, sondern auch mit der Kürze ein leichtes Berühren des

Bodens mit dem anderen Fusse verbinde; steht dagegen statt eines der Daktylen ein Choreos, d. h. ein Tribrachys, so kann kein Zweifel sein, dass derselbe dem Daktylos auf das ähnlichste getreten wurde, nämlich dreimal mit den Spitzen der wechselnden Füsse. Dass hierüber kein Zweifel sein könne, beweisen die Stellen tragischer und besonders Euripideischer Chorlieder, in welchen dem Daktylos antistrophisch ein Tribrachys gegenüber steht. Nur eine genaue Beobachtung des jedesmaligen Textes aber kann bestimmen, ob ein Tribrachys auf trochaeische Art oder dem Daktylos ähnlich zu treten sei. Noch schwieriger dürfte die Frage zu beantworten sein, welche Anapaesten in melischen Stücken z. B. in anapaestischen Pentapodien nach Art eines umgekehrten Daktylos getanzt worden und wo also auch eingemischte Iamben und iambische Tribrachen auf entsprechende Weise zu treten seien.

Dagegen ist die Behandlung der von G. Hermann sogenannten Basis einfach. Ein Vorschlag, welcher in einem Trochaeos oder Spondeos, seltener in einem Tribrachys besteht und nicht über drei Zeiten enthält, kann zumal vor einer trochaeischen Reihe nur durch starkes Aufschlagen bei dem guten Tacttheil mit demselben Fusse, welcher die nächste Reihe beginnt, also in der Regel dem rechten, bezeichnet werden. Ein solcher Vorschlag gab der folgenden Reihe gleichsam eine doppelte Kraft. Noch schöner wird dies erreicht, wenn die guten Takttheile, wie dies der alten Musik und Taktlehre leichter als der unseren möglich war, sich unmittelbar berührten, wenn statt der trochaeischen Basis ein einzelner Iambos vor eine mit dem guten Takttheil beginnende Reihe trat. In diesem Falle fand unmittelbar hintereinander möglichst ohne jeden Zeitverlust für das Erheben ein zweimaliges Stampfen mit demselben, also in der Regel rechten, Fusse statt. In welchen Fällen freilich bei dem vorschlagenden Trochaeos und Iambos auch der schlechte Takttheil durch

ein leichtes Berühren des Bodens mit dem andern Fusse bezeichnet wurde und der vorschlagende Tribrachys statt bei den ersten beiden Kürzen zweimaliges Berühren des Bodens mit demselben Fusse und der Ruhe bei der dritten Kürze die dem Daktylos ähnliche Bewegung hatte, wird widerum schwer zu bestimmen sein.

---

10. Dochmien, Ioniker, Choriamben.

Agamemnonius scaenis agitatus Orestes,
armatam facibus matrem et serpentibus atris
cum fugit, ultricesque sedent in limine Dirae.
Vergil.

Jene Meister, welche die Iamben und Trochaeen der Weihen und Volkslustbarkeiten der Demeter und des Dionysos kunstmässig als Diener dieser Gottheiten ausbildeten, übersahen auch schon in den frühesten Zeiten nicht den spöttischen Charakter derselben und die Hinweisung auf die Widersprüche im menschlichen Leben; wie so mancher stolz beginnt um lächerlich oder kläglich zu enden. Dafür bürgen schon die ältesten Namen wie Archilochos und Hipponax. So zeigt die Länge in dem letzten Fusse des iambischen Trimeters, an der Stelle wo die sonst unerlässliche Kürze dem ganzen die grösste Munterkeit und Kraft giebt, mit einer langsam schleppenden Nachziehung des Fusses und mit sonstigen ein 'o weh' darstellenden Geberden verbunden deutlich den einem guten Beginn oft nachfolgenden hinkenden Boten. Sollte das Unheil kein von selbst gekommenes erscheinen, sondern ein verdientes, von einem Anderen bereitetes, vielleicht von dem Dichter oder Vortragenden selbst gedrohtes sein, so erlaubte man sich wol gar statt einer Vernachlässigung und Lähmung des Rhythmos denselben an dieser Stelle

gewaltsam zu zerschmettern und durch Umdrehung desselben den überraschendsten Trugschluss zu geben, indem man von den genannten beiden letzten langen Silben die erste fälschlich gesetzte stark hervorhob und mit dem Fusstritt und der Geberde begleitete und die letzte eigentlich gute Silbe schwach verlauten liess. So klar und eigenthümlich dieser Kunstgriff aussieht und so sehr er die Bewunderung erregt, ist er doch schwerlich Eigenthum eines einzigen Meisters gewesen. Will man nämlich auch annehmen, dass die improvisirten Scherze des Volkes ihn nicht erfunden haben, so bleibt doch immer noch wahr, dass das dicht aneinandersetzen zweier guter Takttheile, welches unsere neuere Musik verwirft, verbunden mit den entsprechenden Tanzbewegungen Eigenthum der alten pyrrhichischen Tänze auf Kreta und in Lakedaemon war: durch Pause oder längeres Verweilen bei der letzten Länge wurde hier nichts gemildert und ausgeglichen. Aber freilich ist die letzte Länge im Kretiker nicht ebenso stark wie die erste, die vierte Zeit im fünftheiligen Takt zwar betont, aber der ersten nicht gleich. Setzt man hingegen einen Trochaeos an nur einen Iambos, so treten ganz gleiche Taktkräfte unmittelbar aneinander, ein sich Widerstreben kommt zu Tage, welches alle Aufmerksamkeit und Kraft des Vortragenden erfordert, mag er durch seine Stimme, durch ein musikalisches Instrument oder durch den Tritt seines Fusses sich deutlich machen. Denn dass ein sogenannter guter Takttheil nicht seinen schlechten hinter sich habe, dies unmögliche wird hier fast verlangt: nicht geradezu dies wird gefordert, wenn man bedenkt, dass in dem iambischen dreitheiligen Takt die zweite Kürze betont ist, also in der Länge noch ein schlechter Takttheil nach dem guten vor Beginn des Trochaeos vorhanden ist. Doch die Zeit zwischen beiden Tritten ist zu kurz als dass sie von zwei verschiedenen Füssen wie beim Kretiker ausgeführt werden könnten, so dass derselbe, welcher den iambischen Tritt thut, auch das trochaeische Stampfen



übernimmt. Was man aber auch von einem so gewagten Takt und von einem so gewaltsamen Tritt sagen kann: wie deutlich und trefflich er in der angedeuteten Weise sprechen muss, ist klar.

κατέφαγε δὴ τὸν κλῆρον, ὥστε χρὴ σκάπτειν
πέτρας ὀρείας, σῦκα μέτρια τρώγων
καὶ κρίθινον κόλλικα, δούλιον χόρτον.

Was muss hier z. B. bei dem mittleren Verse die zuerst erwähnte Art des Vortrags, was die zweite bei dem Schlusse des ersten und dritten für eine herrliche Wirkung gemacht haben. Man stelle sich den ersten Vers zu Anfang, das Verzehren des Gutes, munter gesprochen mit frohem Tritte und mit Gutschmeckergeberden begleitet vor und zu σκάπτειν den Tritt eines unverdrossen auf seinen Spaten tretenden und die übrige Haltung des Körpers dabei; im zweiten Verse wird in Tritt und Geberde rüstige Ausdauer bei der Arbeit dargestellt, also auch die letzte Dipodie noch mit bravem Tritt begonnen, aber der linke zieht sich träge und lahm während der ersten Silbe des letzten Wortes zum letzten matten Tritte heran, wobei das Gesicht und sonstige Geberde die Klage des an bessere Kost gewöhnten zeigen: ähnlich matt der letzte Vers, aber zu dem letzten Tritt in dieser Reihe gesellt sich bei der ersten Silbe des letzten Wortes schnell ein zorniges Stampfen, wodurch das selbst für Sklaven eigentlich zu schlechte wahrhafte Viehfutter verwünscht wird.

Die erstere wie die zweite Art des Vortrags gefiel so ausserordentlich, dass beide tausendfache Verwendung und Nachahmung fanden. Ja um die zweite immer widerholt haben zu können, erdachte man sogar einen eigenen Versfuss, den von den mit ihm verbundenen Schritten dochmischen oder queren, schrägen geheissenen. Ein einziger Trochaeos an einen einzigen Iambos gesetzt und dies immer widerholt würde die Arrhythmie zu gross machen; ein Doppeltrochaeos aber, welchem die letzte Kürze fehlt, und ohne Pause zum Schluss vermeidet jene

und lässt eine Widerholung dieser ganzen Figur gut und rasch an die erste anfügen. Die Heftigkeit des ersten dem iambischen widerstrebenden guten Takttheils kann unter Umständen durch gleich nachfolgende Ermattung gezeigt werden, indem die erste und einzige Kürze dieser trochaeischen Reihe oder dieses Kretikers lang werden darf. Auch diese Lähmung und Störung des Taktes lässt man sich hier noch gefallen.

Bei der Frage nach den Tritten des Dochmios ist folgendes zu erwägen. Da derselbe einmal genommen den Metrikern schon eine Basis heisst, obgleich er aus der Zusammensetzung solcher Masse entstanden ist, in welchen die leichten Takttheile nicht getreten werden (man müsste denn den zweiten Theil lieber kretisch als trochaeisch nennen), so wird doch jede Silbe getreten worden sein. Dafür bürgt nicht nur die schon früher erwähnte Anschauung und Erfahrung der Alten, nach welcher heftiger Schmerz den Menschen wie unsinnig werden und rasen lässt, sondern auch die deutlichen Nachrichten derselben, nach welchen die dochmischen Lieder mit Gesang, Flöte und lebhaftestem Tanz verbunden waren. Man lasse den Dochmios in seiner ursprünglichen Gestalt so getreten werden, dass nur die drei Längen bezeichnet werden, so wird ein heftigen Widerstreit zeigendes Stampfen erreicht, es ist wahr; dagegen fehlt ebenso der bewegte Tanz als die leiseren Berührungen des Bodens, welche die Unsicherheit des vom Unglück erregten vorstellen. Den heftigen Widerstreit des Zornigen würde jenes allenfalls darstellen, nicht aber den unsicheren Taumel des Ueberwältigten, selbst nicht wenn die Längen aufgelöst würden. Freilich muss der Tanz bei häufigen Auflösungen mühevoll gewesen sein und vieler Uebung bedurft haben. Versucht man sich einen auf diese Weise getretenen Dochmios vorzustellen, so kommt man darauf sich den Namen nach der Tanzart erfunden zu denken. Den Namen 'quer' auf ein Missverhältnis im Takt wie das von drei zu fünf zu deuten,

wie alte und neue Metriker wollen, fehlt es an jedem Beispiel[1]). Der linke Fuss trete leicht bei der ersten Kürze und der rechte stark bei der Länge nach vorn; der rechte widerum stark neben die Stelle oder eben dahin, wo er eben stand, der linke leicht hinter den rechten und der rechte rechts stark neben den linken. Die Grundbewegung geht zuerst vorwärts, dann nach rechts: wie man auch die erste Richtung verändern mag, immer wird in dem zweiten Theile am leichtesten eine Seitenrichtung oder eine andere als in dem ersteren zu Stande kommen so wie es dem Namen entspricht. Nichts anderes bedeutet δόχμιος und δόχμια und dieses Quere ist den Alten wie uns ein deutliches Bild für unglücklichen Ausgang. Auch geradezu sich rückwärts bewegen und einen Krebsgang ausführen kann der Tanzende. Aber den Alten ist jene Bewegung so deutlich und deutlicher als uns diese, ähnlich wie die Italiener 'meine Sache geht den Krebsgang' durch aneinanderhalten beider Aussenseiten der Hände (indem die Handgelenke sich kreuzen), wobei sich die beiden kleinen Finger zusammenhaken, bezeichnen[2]). Sic distrahuntur in contrarias partis inpotentium cupiditates, an dieses Wort Ciceros wird man zugleich bei dieser Vorstellung erinnert. Selbst wenn in der zweiten Hälfte dieselbe Richtung als in der ersten behalten wird, kommt für den Zuschauer eine ähnliche Darstellung des Widerstreites heraus. Die Längen oder die guten Takttheile werden hierbei alle drei von demselben Fusse getreten, zu Anfang jedes neuen Dochmios aber ist es möglich den

---

1) Das Gegentheil von ἄρτιος, gerade von der Zahl ist ἄζυγος und περισσός. δόχμη oder δοχμή nach Aristarch ist das Mass, welches man an vier Fingern in der Quere hat: daher die kürzere von zwei Hauptdimensionen, die Breite im Gegensatz zur Länge. Der geht δόχμιος, welcher statt die Länge seines Weges zu verfolgen auf die Seite geräth. Eine Spur alter richtiger Erklärung ist vielleicht in Trichas Worten enthalten: ἔνιοί φασι, πλάγιόν τινα ῥυθμὸν ἔχει καὶ οὐκ ὀρθότατον.

2) Vgl. Plautus im Pseudolus 955: verum transvorsus cedit quasi cancer solet.

anderen Fuss zum herrschenden zu machen. Einen solchen Tanz wird man in dem mannigfaltigen Inhalte der dochmischen Verse immer wider passend finden und besonders sichtbar dargestellt sehen, was der vortragende oft von sich sagt, dass er nicht mehr selbst ordentlich gehen könne. Wie Kreon in Sophokles Antigone widerholt bittet: 'führt mich hinweg, führt mich aus dem Wege', so wird er wirklich vor Schmerz irre herum treten und stampfen. Nicht anders der geblendete Oedipus in König Oedipus, welcher in diesem Takte spricht: 'führt mich hinweg aus dem Lande aufs schnellste, führt mich hinweg'. Deutlicher redet Polymestor in der Hekabe des Euripides 1034.

> ὤμοι ἐγώ, πᾷ βῶ,
> πᾷ cτῶ, πᾷ κέλcω;
> τετράποδος βάcιν θηρὸς ὀρεcτέρου
> τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἴχνος; ποίαν u. s. w.

Dazu das vorbereitende Wort der Hekabe selbst 'du wirst ihn gleich sehn blind mit blindem seitabirrenden Fusse schreitend': cτείχοντα παραφόρῳ ποδί. Antigone zu Anfang der Phoenikerinnen zeigt ihre mädchenhafte Angst vor und bei dem Hinblick auf das Heer der Belagerer in einem hin- und hertaumeln im dochmischen Rhythmos; nur wenige anapaestische akatalektische Tripodien begleiten geraden Gang und deshalb beginnt dieser Auftritt mit ihrer Bitte an den Alten ihr die Hand zu reichen, sie zu unterstüzen. Deutlich lässt dieser im Verlauf des Gesprächs mehrmals seinen Unmut merken ebenso über Gesang, Takt und Ausdruck der verzückten Königstochter als über diese ihre Unsicherheit der Bewegungen. Was ist aber im Stande ein klareres Bild von diesen Schritten zu geben als ein ganzer Chor, welchen ein Schmerz, eine Freude oder kurz eine Begeisterung übermannt und überwältigt?

> ἴτε θοαὶ Λύccης κύνες ἴτ' εἰς ὄρος,
> θίαcον ἔνθ' ἔχουcι Κάδμου κόραι,
> ἀνοιcτρήcατέ νιν

ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ
μαινάδων . . κατάσκοπον λυσσώδη.
ἴτω δίκα φανερός, ἴτω ξιφηφόρος
φονεύουσα λαιμῶν διαμπὰξ
τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον Ἐχίονος
τόκον γηγενῆ.

Diese letzten Zeilen schliessen auch die Gegenstrophe und ein 'erscheine o Bakchos' folgt in der Epodos. An einem Iepaeeontritt fehlt es möglicherweise nicht, wie die Worte χαίρω θηρεύους' vermuthen lassen, aber der Text ist unsicher. Ein Tanzlied der bewegtesten Art jedoch ist das ganze nicht nur hiernach, sondern fast nach jedem Worte, nicht zum mindesten den beiden ersten des ganzen: wolauf ihr schnellen. Der im letzten (ebenfalls epodischen) vornehmlich glykoneischen Gesange und Tanze noch heitere Chor, welcher das Schöne und Weise pries ist zur wuthschnaubenden blutlechzenden Schaar, welche die Rachegöttinnen ruft, geworden. Nicht so sehr die Gier nach der Rachethat bewegt ihn jedoch als ihn die Freude über das, was er alsbald oder eben durch des Gottes Wirksamkeit geschehend weiss, ausser sich bringt: ganz ähnlich dem Chor der Jungfrauen in den Choephoren des Aeschylos. Hier hat Orestes soeben sein Werk an Aegisthos und Klytaemnestra vollbracht; den Bakchantinnen bringt gleich nach vollendetem Tanze der Bote die Nachricht. Bei jenen wird der Kunst des Aeschylos gemäss, weil sie Jungfrauen von dem Grabweihezuge sind und weil der Text rein antistrophisch ohne Epodos nichts an eigentliche Tanzlieder erinnerndes hat, die Bewegung etwas weniger heftig zu denken sein. Die Aufregung, welche ein auf Tod und Leben geführter Zweikampf hervorrufen muss, zeigt ebenfalls der Chor der Phoenikerinnen, aber nur mit Angst verbunden, ohne jede Freude. Weil derselbe theils nicht zu sehr betheiligt an der Sache ist theils nur ahnt was kommen kann, ist er nicht so ganz überwältigt. Er beginnt Strophe und Antistrophe mit ruhigem Schreiten

bei einem anapaestischen Dimeter und einem Monometer; es folgen iambische trochaeische Tritte und dochmisches Taumeln durcheinander, das letzte vorherrschend. Diesem Vortrage ähnlich ist das Flehen des Chors in Euripides Orestes 308 an die Erinyen diesen nicht mehr verfolgen zu wollen, obgleich es einer gefassteren Einleitung entbehrt. Der mitfühlende Frauenchor ist hier wie gleich zu Anfang ausser sich und lässt den Zuschauer ahnen, was erst Elektra empfinden muss. Beide Gesänge und Tänze, dieser wie der in den Phönikerinnen, werden in einer Strophe und Antistrophe vollendet.

Man sieht, eine Abstufung vom Ruhigeren zum Heftigeren giebt es auch bei dem Tanz nach diesem Versmasse. Aber welch ein Unterschied war in der Höhe der Erhebung des Fusses, im Stampfen, in dem von der Stelle kommen durch die Tritte bei Iamben und Daktylen, je nachdem der Vortrag diastaltisch, hesychastisch, systaltisch war. Mit dieser Mannigfaltigkeit kann sich die des dochmischen Tanzes nicht messen, obgleich dieselbe den grössten Schmerz wie die grösste Freude darstellt. Auch hier berührt sich eben das Aeusserste und alle Abstufungen dieser Schritte fallen doch in das eine systaltische heftig erregte Geschlecht des Vortrags. Dochmien ohne jede körperliche Bewegung dürften vollends bei den Tragikern nicht nachzuweisen sein.

Die Dochmien gehören wie die Ioniker und Choriamben ausschliesslich dem systaltischen Geschlechte an. Letztere beiden aber haben gewiss in Zeitmass und Heftigkeit noch weniger Abstufungen als die ersteren. Die Frage nach den Tritten zum Ioniker scheint mit weniger Schwierigkeiten verknüpft. Wie vom Kretiker ist es von diesem Versfusse wahrscheinlich, dass er früher im Tanz als im Wort und Gesang vorhanden war. Die Sprünge der tobenden Kybelepriester in Asien sind uns als uralt überliefert, sowie dass dieser Fuss jenen eigen war. Mit der Einbürgerung dieses Dienstes in Griechenland wurden

diese Sprünge und Verse auch Eigenthum der Bakchospriester und Priesterinnen und endlich durch die sogenannte Umbrechung oder **Anaklasis** sogar mit den diesem jüngeren Gotte eigenen trochaeischen Tripodieen verschmolzen. Das ist der geschichtliche Hergang, so sehr man bei einer Betrachtung der Versmasse an sich geneigt sein möchte, den mühsam und künstlich erscheinenden Fuss ⏑ ⏑ – – auf den leichten Ithyphallikos zurückzuführen, als sei dieser nur durch einen Auftakt von zwei Kürzen aufgemuntert worden und dieser umgebrochene Doppelioniker das Ursprüngliche und Aeltere. Wie aber dies eine Zurückweisung aller ausdrücklichen Ueberlieferung und deutlich sprechender alter Denkmäler ist, so erklärt auch der Tanz, wie [illegible] wurde. Einem tüchtigen Satze, welcher die beiden Längen begleiten, setzen sich zwei leichte [illegible] Füsse als Anlauf vor. Die Bewegung begann stets mit dem rechten Fusse; derselbe [illegible] bei der ersten Länge und der linke [illegible] den Körper bei der zweiten Länge [illegible]. Bei dem Sprunge [illegible] die Mänaden und Thyaden [illegible] in der rechten Hand den Thyrsus und warfen den Kopf [illegible] rückwärts. [illegible]

[illegible]

[illegible]

τὰ βακχικὰ καὶ κορυβαντικὰ σκιρτήματα τὸν ῥυθμὸν μεταβάλλοντες εἰς τροχαϊκὸν (nicht ἐκ τροχαίου) καὶ τὸ μέλος ἐκ Φρυγίου πραΰνουσι καὶ καταπαύουσι. Das trochaeische Mass und die trochaeischen Schritte sind aber als recht eigentlich dem Dionysos heilig und gleichsam mit einiger Linderung verbunden am geeignetsten einen orgiastischen Taumel etwas zu unterbrechen. Deshalb versehen sie eben dies Amt, wenn auch weniger gewöhnlich doch häufig genug, bei den Dochmien sowie die Iamben bei den Choriamben. Es ist nicht unwahrscheinlich dass Alkman, welcher diesen Versfuss und Tanz den Griechen brachte, den sogenannten Anaklomenos als gewöhnlichen Stellvertreter des iambischen Dimeters noch nicht kannte. Nach der Natur des Trochaeos steht es schon fest, dass durch ihn keine zu grosse Ermässigung des iambischen Enthusiasmus gegeben wird. Daran ist aber wol kein Zweifel, dass wir es hier mehr mit einem Tanzrhythmos zu thun haben als mit einem Schreiterhythmos. Der erste Ioniker des Anaklomenos wird ganz in der angegebenen Weise getanzt, nur berührt der linke den Boden bei der letzten verkürzten Silbe etwas leichter. Die erste Länge der folgenden trochaeischen Dipodie tritt der rechte Fuss kräftig wie der linke leicht die Kürze, und den letzten Trochaeos ebenso der rechte und der linke. Vielfach wird diese Bewegung noch lebendiger gemacht durch Auflösungen der Längen. Dass diese Art der Trochaeen in ihrem Vortrage sich bedeutend von den übrigen absonderte, sagt nicht undeutlich Plutarch von der Musik 29: ‘den Choreos, welchen man vielfach in den Metroa gebraucht hat, soll jener alte Olympos, der Erfinder des Prosodiakos, erfunden haben.’ Bei der angegebenen Art den Doppeltrochaeos des Anaklomenos zu treten ist noch das gute, dass auch in dieser zweiten Hälfte der rechte Fuss der herrschende bleibt. Aus diesem Grunde werden auch die beiden Kürzen, welche hier statt einer Länge stehen können, von demselben Fusse sowie beim eigentlichen

[illegible] werden, nicht von zwei verschiedenen [illegible] Anschluss an daktylischen Tanz. Uebrigens [illegible] Name 'Choreos' neben dem 'Trochaeos' ein [illegible] auf verschiedene Art der Behandlung [illegible] in der Tanzkunst. Lauf oder hastigen [illegible] eine Name andeutet, zu begleiten ist durch[illegible] [illegible]eignet, wenn der leichte Takttheil die Bewegung [illegible] über den Boden hin und kein Niedersetzen [illegible], weil im anderen Falle ein wenig förderndes [illegible] zu Stande kommt. Wie mannigfaltig verwendbar [illegible] die andere Art der Behandlung sei, liegt auf [illegible]: aber wie steht es hier um die Eintheilung der [illegible]füsse in solche, deren je zwei eine Basis bedeuten, [illegible] in solche, deren je einer schon eine Basis vertritt? Die Antwort wird sich daraus ergeben, dass, wo die Tanzkunst von dieser Verwendung der kürzeren Masse Ausnahmen machen wollte, nicht je zwei Füsse ein Mass bildeten, sondern ebenso ein Fuss schon für sich einen Schritt oder eine Basis bezeichnete als eine Dipodie, Tripodie bis zur Hexapodie nicht mehr eine Basis heisst, wol aber rhythmisch eine Syzygie ist. So ist das zweite Stück des Anaklomenos niemals eine Basis genannt worden, obgleich es metrisch eine trochaeische Dipodie wie andere ist.

Der auf diese Art getretene Iambos ist seltener und hat keinen besonderen Namen; darum heisst der beide Tritte vereinigende Fuss Choriambos. Er ist dem Ioniker nahe verwandt und der dritte unter den dem systaltischen Geschlechte ausschliesslich angehörenden Versfüssen und Tritten. Wie er dem Daktylos seinen Ursprung verdankt, wird der einzelne auch ohne Zweifel gleich einer katalektischen daktylischen Dipodie getanzt; aber bei Verbindung mehrerer wird ohne Pause fortgefahren. Hat die erste Länge eines Choriamben der rechte Fuss, so bekommen der linke und rechte die Kürzen und der linke die zweite Länge. Welcher bekommt nun aber die erste Länge des

neuen Versfusses? Beim kretischen Tanz erschien ein Wechsel an dieser Stelle natürlich und notwendig, weil was beim Uebergang von einer Länge zur Kürze und umgekehrt möglich war, beim Uebergang von Länge zu Länge erst recht möglich war. Diesem Falle scheint der gegenwärtige ähnlicher zu sein als dem beim Zusammenstoss der guten Taktttheile im Dochmios, weil in denselben der erste Schlag dem zweiten gewiss gleich ist, in jenen Füssen der erstere, als der Schluss eines Fusses, dem folgenden an Stärke nachsteht. Deshalb ist die Vermutung, dass ein anderer Fuss die erste Silbe des folgenden Choriamben trat als die letzte des vorhergehenden, sehr wahrscheinlich und schliesst sich so dieser Tanz dem ionischen mehr an als dem kretischen: denn jeder Versfuss wird gerade durch diesen Wechsel immer wider mit dem zweiten Fusse begonnen. Beide Versmasse und Tänze, Ioniker und Choriamben sammt ihren Umbrechungen ins Trochaeische und Iambische, vereinigen sich nicht nur unter einander sehr gern, sondern nehmen auch die Daktylen noch gern in ihren Verein auf. Wie jedes Stück dieser Art, so sind besonders die Gesänge und Tänze der Bakchantinnen des Euripides geeignet zu beweisen, wie diese Vereinigung nur ein Ausdruck der Verwandtschaft der Gottheiten und der rauschenden Verehrungsweisen ist, welchen jede einzelne Art entnommen ist. Das Vergnügen, welches man hat zu bemerken, wie Telestes bei Erwähnung der Göttermutter den iambischen Takt verlässt und in Ioniker übergeht

πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλάνων ἐν αὐλοῖς
συνοπαδοὶ Πέλοπος ματρὸς ὀρείας
Φρύγιον ἄεισαν νόμον —

dies geniesst man ähnlich in der Parodos der Bakchen.
ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων τελετὰς θεῶν εἰδὼς βιοτὰν ἁγιστεύει
καὶ θιασεύεται ψυχὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύων ὁσίοις καθαρμοῖσιν
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων usw.

Wird in einem Ioniker eine der beiden Längen in

zwei Kürzen zerlöst, so macht die gewöhnliche Art dies durch ein zweimaliges Auftreten desselben Fusses widerzugeben auch hier keine Schwierigkeit. Wird aber der Anlauf statt durch zwei Kürzen durch eine Länge gegeben, so ist ein Vorschlag mit nur einem Fusse notwendig gegeben und zwar wird denselben der Fuss ausführen, welcher die erste der beiden Kürzen getreten haben würde, nämlich der rechte; von drei Längen würde also nur die letzte mit dem linken getreten werden. Obwol selten, zerlöst sich die erste Länge des Choriamben doch noch eher als die des Daktylen. In dem erwähnten Tanze ist vielleicht ein Beispiel von einem Choriamben, dessen beide Längen aufgelöst sind.

ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆβαι στεφανοῦσθε κισσῷ·
βρύετε βρύετε χλοήρει μίλακι καλλικάρπῳ usw.

Wenn man nämlich eine solche logaoedische Reihe –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – – choriambisch nennen will. In der Gegenstrophe Διογενέτορες ἔναυλοι. Die ersten zwei Kürzen würden dann von demselben, nämlich rechten, Fusse getreten werden, die dritte vom linken, die vierte vom rechten sowie die fünfte und sechste vom linken. Freilich kann man dem nicht widersprechen, welcher vorzieht anzunehmen, Euripides habe hier von der Umbrechung Gebrauch gemacht und für den Choriamben den Doppeliamben gesetzt:

⏑ ⏖́ ⏑ ⏖

Die besondere Erinnerung an Dionysos durch den iambischen Takt kann sogar hier wie an anderen Stellen des Gedichtes gefallen wie

ἡδὺς ἐν οὔρεσιν ὅταν
ἐκ θιάσων δρομαίων
πέσῃ πέδοσε νεβρίδος ἔχων usw.

Die Auflösung der Länge eines Daktylen findet sich, so dass sie einen mit dem folgenden Verse systematisch verbundenen Vers schliesst, noch am häufigsten, so dass dieses ὅταν wol geduldet werden kann und nicht notwendig mit

Dindorf in εὖτ' ἂν zu verwandeln ist. Laufend werden die θίαcοι genannt nach den vorherrschenden Daktylen sowie Ionikern und Choriamben. Die wenigen Kretiker, welche sich finden, besonders vor Daktylen gesetzt, beweisen nicht undeutlich, dass auch Euripides an die Verwandtschaft oder Identität der Kureten, Korybanten, Idaeischen Daktylen dachte.

εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεόν
ἐν Φρυγίαιcι βοαῖς ἐνοπαῖcί τε,
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
ἱερὸς ἱερὰ παίγματα
βρέμῃ cύνοχα φοιτάcιν
εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἡδομένα δ' ἄρα
πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι φορβάδι,
κῶλον ἄγει ταχύπουν cκιρτήμαcι βάκχα.

Die ersten beiden Worte der vierten Zeile wird man besser als zwei Daktylen den Kretikern des vorhergehenden Verses zum Schluss anhängen und das letzte Wort schon zum folgenden kretischen Trimeter rechnen. Die letzte kurze Silbe desselben ist als lang anzusehen, indem man eine kurze Pause hinzudenkt. Der Choriambos hintereinander widerholt wie in

ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριcτὰς ὁcιοῦcθ'. αὐτίκα
γᾶ πᾶcα χορεύcει

ist freilich mit einer heftigen Bewegung notwendig verbunden. Doch darf man sich dieselbe auch von Greisen ausgeführt wie im Agamemnon des Aeschylos, in der Antigone des Sophokles nicht bedeutend gemindert denken.

---

11. In der Orchestra.

Ἄστρων τ' αἰθέριοι χοροί,
Πλειάδες Ὑάδες, Ἕκτορος ὄμμασι τροπαῖοι.
Euripides.

Handelt es sich darum, was in den vorhergehenden Kapiteln mit ziemlicher Sicherheit dargelegt werden konnte und was mit Offenlassung verschiedener Möglichkeiten angedeutet wurde, in der Art zu vereinigen, dass ein vollständiges Chorlied oder ein Bühnengesang oder ein Kommos orchestisch lebendig werden soll, so wird wol häufig das Unsichere durch das mehr Sichere etwas, aber nie ganz befestigt werden. Wie will man wissen, ob der Dichter den Chor hierhin oder dorthin sich bewegen liess, ob er dieser oder jener Bogenlinie den Vorzug gab? So konnte er tanzen lassen und wenn nicht hier, so liess er vielleicht bei einer anderen ähnlichen Gelegenheit wirklich so tanzen: dies ist die höchste Sicherheit, zu welcher man gelangen kann. Vermutung bleibt Vermutung. Daher meine Bitte an die Leser diese letzte mühevolle Arbeit mit mir zu theilen und mir nur einige Beispiele zur Erläuterung zu überlassen. Die unter ihnen, welche dieselbe zu erfüllen geneigt sind, können mir keine grössere Freude, meinem Buche keine grössere Ehre erweisen; denen, welche längst unlustig sind, werde ich mich durch diese Beschränkung besonders empfehlen.

Einer der einfachsten Vorträge in seiner Art ist die Parodos in den Phoenikerinnen nebst dem unmittelbar an dieselbe gehängten Stasimon.

Parodos.

Τύριον οἶδμα λιποῦς' ἔβαν — Str.
ἀκροθίνια Λοξίᾳ
Φοινίσσας ἀπὸ νάσου
Φίβῳ δούλα μελάθρων,

ἵν᾽ ὑπὸ δειράσι νιφοβόλοις
Παρνασοῦ κατενάσθη,
Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά-
τᾳ πλεύσασα περιρρύτων
ὑπὲρ ἀκαρπίστων πεδίων
Σικελίας Ζεφύρου πνοαῖς
ἱππεύσαντος ἐν οὐρανῷ
κάλλιστον κελάδημα —
Πόλεος ἐκπροκριθεῖσ᾽ ἐμᾶς — Antistr.
καλλιστεύματα Λοξίᾳ·
Καδμείων δ᾽ ἔμολον γᾶν
κλεινῶν Ἀγηνοριδᾶν
ὁμογενεῖς ἔπι Λαΐου
πεμφθεῖσ᾽ ἐνθάδε πύργους,
ἴσα δ᾽ ἀγάλμασι χρυσεοτεύκ-
τοις Φοίβῳ λάτρις ἐγενόμαν.
ἔτι δὲ Κασταλίας ὕδωρ
περιμένει με κόμας ἐμᾶς
δεῦσαι παρθένιον χλιδὰν
Φοιβείαισι λατρείαις.
Ἰώ, λάμπουσα πέτρα πυρὸς — Epodos.
δικορύφων σέλας ὑπὲρ ἄκρων
βακχειῶν Διονύσου
οἴνα θ᾽, ἃ καθαμέριον
στάζεις τὸν πολύκαρπον
οἰνάνθας ἱεῖσα βότρυν
ζάθεά τ᾽ ἄντρα δράκοντος οὔ-
ρειαί τε σκοπιαὶ θεῶν
νιφόβολον τ᾽ ὄρος ἱερὸν, εἰ-
λίσσων ἀθανάτας θεοῦ
χορὸς γενοίμαν ἄφοβος
παρὰ μεσόμφαλα γύαλα Φοί-
βου Δίρκαν προλιποῦσα.

Stasimon.

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων — Str.

θούριος μολὼν Ἄρης
αἷμα δάιον φλέγει
τᾷδ', ὃ μὴ τύχοι πόλει·
κοινὰ γὰρ φίλων ἄχη
κοινὰ δ', εἴ τι πείσεται
ἑπτάπυργος ἅδε γᾶ,
Φοινίσσᾳ χώρᾳ.
φεῦ φεῦ, κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα.
τᾶς κερασφόρου πέφυκεν,
Ἰοῦς· ὧν μέτεστί μοι πόνων.
Ἀμφὶ δὲ πτόλιν νέφος — Antistr.
ἀσπίδων πυκνὸν φλέγει
σχῆμα φοινίου μάχης
ἂν Ἄρης τάχ' εἴσεται
παισὶν Οἰδίπου φέρων
πημονὰν Ἐρινύων.
Ἄργος ὦ Πελασγικόν,
δειμαίνω τὰν σὰν
ἀλκὰν καὶ τὸ θεόθεν· οὐ γὰρ ἄδικον
εἰς ἀγῶνα τόνδ' ἔνοπλος ὁρμὰν
παῖς μετέρχεται δόμους.

Jede der beiden Strophen der Parodos enthält zwölf glykoneische Reihen, die Epodos dreizehn. In den Strophen theilen sich durch die Katalexis oder durch den sogenannten Pherekrateos drei Gruppen ab, deren erste beide je drei Reihen enthalten, die dritte sechs. Die Epodos zeigt ebenso drei Gruppen die erste aus drei, die zweite aus zwei, die dritte aus acht Reihen bestehend. Die Bewegung der Füsse bei Glykoneen ist der Art, dass sie einen Tänzer bei einer Reihe etwa fünf Fuss fördert. Nämlich so. Der Stand der Ruhe vor der Bewegung ist der, dass der rechte Fuss wenig vor dem linken steht, die Spitze des letzteren etwa so weit vor als der Hacken des ersteren. Bei der ersten Länge tritt der rechte wenig vorwärts gut auf und bei der folgenden Kürze der linke leicht nach, so dass die Entfernung und Stellung der vorherbeschriebenen Ruhe

noch einmal auf einen Augenblick angenommen wird. Zu der folgenden daktylischen Länge tritt der rechte wider wie vorhin vorwärts, die beiden Kürzen treten leicht der linke und der rechte, ebenfalls vorrückend, wodurch in dem übrig bleibenden trochaeischen Stück der linke Fuss der herrschende wird, d. h. die beiden Längen durch seine Tritte begleitet werden. Diese äusserst gefälligen Tritte erklären ohne Zweifel die Beliebtheit und die ausgedehnte Verwendung der Glykoneen.

Das ganze Vorrücken der Einzelnen nach diesen Takten kann auch besonders zu Anfang so ausgeführt werden, dass der Körper der einzelnen seitwärts gestellt wird und die Bewegung nach der Seite geht. Der letzte trochaeische Theil lädt dazu ein den Körper nach der entgegengesetzten Seite als bisher zu wenden; doch wird von dieser Freiheit nur gelegentlich, besonders in Chortänzen selten Gebrauch gemacht worden sein. So ist der glykoneische Tanz wie geschaffen zu einer halbkreisförmigen Entwickelung des Chors, wie sie in mannigfaltigsten Abarten in Parodos und paeanartigen Tänzen vorkam. Die links stehenden begannen die Bewegung mit dem linken Fusse und so that ihnen durchweg der linke, was den ersten der rechte, und umgekehrt.

Der Ort, wohin der Chor schliesslich durch die Parodos und ihre Epodos gelangt, seine eigentliche Stasis ist ohne Zweifel zwischen der Skene und der etwa in der Mitte der Orchestra liegenden Thymele. Welches aber ist d e r Ort, wohin der Chor schreitend (mit oder ohne Anapästen) gelangte und von wo aus er die Tanz-Parodos ausführend in seine Grundstellung kam? Der Eingang des Chors in die Orchestra war in einer solchen Entfernung von der Skene, dass derselbe ebenso leicht auf den schon angegebenen Raum hinter der Thymele als vor dieselbe auf einen den Zuschauern näheren Platz sich begeben konnte. Vielleicht kam beides vor. In den meisten Fällen aber wird es der Natur des Chors entsprochen haben,

dass er gleichsam als ein Theil des schauenden Volkes von diesem herkommend vorgestellt wurde, als zum Palaste, welchen die Skene zeigte, hinstrebend; also dass die eigentliche Tanz-Parodos Bewegungen enthielt von einem Raume vor der Thymele nahe den Zuschauern nach einer Stelle hinter derselben, näher der Skene. Wie die meisten Beispiele einer ordentlichen Parodos, so begünstigt auch der vorliegende Text diese Auffassung.[1]) Gesetzt nämlich der Chor breitete sich zu den je zwölf Glykoneen der Strophe und Antistrophe gegen die Zuschauer hin nach rechts und links zu den Seiten der Thymele aus, so müsste er in ebensoviel Schritten mit der Epodos von beiden Seiten zugleich wider in seine erste Stellung gelangen; oder, war die vorläufige Stellung weiter zur Skene hin, in noch wenigeren. Die Epodos enthält aber dreizehn Glykoneen, offenbar um auch die Chorführerin, welche während der Strophentänze ruhig blieb, an ihren Platz kommen zu lassen. In jenem Falle aber hätte sie gerade den kürzesten Weg. Diese Schwierigkeiten verschwinden beim Ausgehen von den Zuschauern her. Da ein Grund für eine andere Aufstellung als die gewöhnliche in drei Gliedern nicht vorliegt, denken wir den Chor sich unter einander in einer der im sechsten Kapitel beschriebenen Weisen ansehend vor der Thymele und zugleich den Tanz von den sieben, welche rechts stehen, begonnen. Der Gesang der Strophe fällt besonders oder ausschliesslich den stehen bleibenden zu. Wahrscheinlich folgenden acht: der Chorführerin und den beiden zu ihrer linken, den dreien, welche vor diesen dreien in der Mittelreihe stehen, und zweien auf dem linken Flügel in der dritten den Zuschauern fernsten Reihe.

Die Figur, welche von dreien in der vordersten, den Zuschauern fernsten Reihe, von zweien vom rechten Flügel

1) Auch die Erinyen des Aeschylos lässt O. Müller vor ihrem Fesselgesang zu den Anapaesten von der Seite der Zuschauer her sich hinter die Thymele auf ihre drei Linien begeben.

der mittleren und letzten Reihe gebildet wird, verschiebt sich während der Bewegung leicht in der Art, dass die äussersten rechten Flügelleute oder Koryphaeen den Tanz augenfälliger und mit etwas längeren Schritten ausführen, sodass die weiter links befindlichen etwas zurück bleiben. Aus jener Figur

entsteht diese

und bei starkem Vorrücken nach der Seite diese

und umgekehrt von der linken Seite während der Gegenstrophe. Denn aus dieser ursprünglichen Stellung wird sich leicht ohne auffällige Störung die symmetrisch der von der rechten Seite entsprechende herstellen. Die Chorführerin, die mittelste der letzten den Zuschauern nächsten Reihe, ist während beider Strophen nur singend thätig gewesen und hat ihren Posten behalten. Gesicht und Brust hat sie ohne Zweifel während der Strophe nach rechts, während der Gegenstrophe nach links gewendet. Mit dem Beginn der Epodos setzen sich alle, beide Flügel und auch die Chorführerin, nach ihren Plätzen hin auf den drei Linien hinter der Thymele in Bewegung. Die Entfernungen werden von Anfang an sowie durch die Tänze der Strophen so genommen sein, dass die dreizehn Glykoneen jeden Choreuten auf seinen Platz führen. Die Aufstellung auf den drei Linien ist genau dieselbe, welche sie zuerst vor der Thymele war: die Chorführerin in der Mitte der den Zuschauern nächsten Reihe, wer rechts stand, steht wider rechts, wer Koryphaeos war, ist es wider usw.

Die Strophe sowie die Antistrophe des sich unmittelbar anschliessenden Stasimons zerfällt nach dem Sinne und der Interpunktion offenbar in folgende Gruppen. Erstens vier trochaeische katalektische Tetrapodien, zweitens deren drei. Drittens ein spondeischer katalektischer Prosodiakos, viertens wider drei akatalektische trochaeische Dipodieen,

[illegible] und letzte einen Vorhalt von zwei langen [illegible], wahrscheinlich wie dieselben Verse im Agamemnon [illegible] Trochaeos semanthos hat. Lässt man den Chor in [illegible] Grundstellung eine Ausdehnung in die Breite haben [illegible] zwölf bis sechzehn Fuss, also einen Choreuten gegen [illegible] Fuss vom anderen abstehen, so würde der äusserste [illegible] linken in einem mässigen Bogen bei drei trochaeischen Tetrapodieen an den Platz des zweiten von rechts gezählt gelangen. So wird es sich empfehlen die zweite der genannten Gruppen zu einem Vertauschen der Plätze in der den Zuschauern nächsten Reihe zwischen 1 und 4, 2 und 5 zu verwenden. 1 und 2 nehmen ihren Bogenweg vor, 4 und 5 hinter der gleich dem übrigen Chor hierbei unbeweglich stehenden Chorführerin. Die erste Gruppe benutzen am passendsten dieselben Choreuten als ein Vorspiel zu dem bei der zweiten Gruppe stattfindenden Platzwechsel. Bei den beiden ersten Versen nämlich gehen sie an einander vorüber wie um zu wechseln, so wie es in der zweiten Gruppe wirklich geschieht: die dritte kurze noch übrige Strecke aber legen sie nicht zurück, sondern bewegen sich zum dritten und vierten Verse wider nach ihrem ursprünglichen Platze zurück. Dies die ersten beiden Gruppen. Den nun folgenden Iepaeeon tritt in altherkömmlicher Weise die Chorführerin und die hinter ihr stehenden mittleren der zweiten und dritten Reihe. Die drei letzten trochaeischen Verse benutzen die mittlere und die dem Zuschauer fernste Reihe um dieselbe Vertauschung der Plätze herzustellen, welche vorher in der ersten Reihe vorgenommen wurde, während die erste jetzt in Ruhe bleibt. Den Spondeos vor der ersten und den vor der dritten Reihe benutzen die drei in der Mitte stehenden nach ihrem Vorrücken durch den Iepaeeon wider auf ihren Platz zu kommen. Während die Grundstellung ihrer Füsse die war, dass der rechte etwas vor dem linken stand, ist es nach dem Iepaeeon umgekehrt. Bei der ersten Länge der Spondeen werden sie den linken kräftig ziemlich weit

rückwärts setzen, weniger bei der zweiten den rechten ohne die Haltung des übrigen Körpers zu verändern. So hat der mittelste Choreut in jedem Gliede wider seinen ursprünglichen Platz beim Schluss der Strophe, während von den übrigen keiner auf seinem richtigen Platze ist. Die erste Ordnung wird in der Gegenstrophe wider hergestellt, indem in derselben alle Bewegungen der Strophe widerkehren. Nur werden diesmal die beiden vom Zuschauer entfernteren Glieder die Bewegung eröffnen und also die beiden ersten Gruppen von Trochaeen tanzen; das dem Zuschauer nächste Glied, in welchem die Chorführerin die Mitte bildet, übernimmt diesmal den Schluss. Iepaeeon und Spondeen wie vorher.

Dass in beiden Strophen die ersten beiden trochaeischen Reihen der kurzen Schlussgruppe am Ende um eine Kürze länger sind als alle anderen, also akatalektisch, während jene katalektisch, kann für die Schritte nicht von besonderer Bedeutung sein. Vielleicht weist dieser Umstand auf eine kleine Beschleunigung der Bewegungen zu Ende hin: die Pausen zwischen den Reihen fallen weg; was ein Theil der Choreuten bei den ersten Gruppen ausgeführt, beeilen sich die noch übrigen ihnen nachzuthun. Unter den Glykoneen zu Anfang stört

Φοίβῳ δούλα μελάθρων

und

κλεινῶν Ἀγηνοριδᾶν

mit den erforderlichen Tritten schwerlich das stetige Vorrücken; wol aber ist wahrscheinlich, dass der Vers entsprechend seinem Masse, seinem Inhalte und seiner Stellung zu Anfang einer neuen Gruppe durch höheres Erheben der Füsse und Hände ausgezeichnet wurde. Wie überhaupt die letzteren hier betheiligt waren, wird schwierig zu sagen sein. Fast sicher scheint mir nur gegen Ende der ersten Strophen eine Nachahmung der Seefahrt und der Bewegung des Wassers, und ein Ankunfts- und Abschiedsgruss an Phoebos Heiligthum und an die Dirkequelle zu Ende der Epodos. Sonst zeigen

deren ... der stehenden Geberden-
Silber... folgten gewiss Arme und
einen ... gefälligen Rhythmos. Das
sein ... welches gewiss mit Erhebung
... einsilbig zu sprechen. Die
... während derselben besonders
... Bewegungen der Hände.
... rodos anschliessende Stasimon ver-
... Bewegungen im Innern des äusserlich
... enden Gesammtkörpers des Chors
... ung und sein Mitgefühl für die seinem
... stalt, welcher zu helfen er ausser

... bei allen Stasima der griechischen
... in dieser von Otfried Müller ange-
... tanzt wurden, verhältnismässig nur geringe
... und leicht des sich ähnlich Widerholenden
... Neuheiten aber konnte der Chor
... Stellung auf dem geräumigen Boden der
... wenn er bei der Parodos erst in seine
... oder wenn er bei einem paeanischen
... verherrlichenden Tanzliede oder bei
... Tanze der systaltischen Art seine Stellung
... dieselbe bei einer Epodos oder, wenn ein
... Ereignis ihn unterbrach, ohne eine solche auf
... zurückkehrte. Schon Lachmann weist darauf
... die Dichter bemüht waren durch eine ungeahnte
... der Parodos gleich zu Anfang des Stückes den
... Aus dieser liess sich alles machen;
... neu und unerschöpflich konnte ein Dichter
... und seinen Geschmack zeigen. Nicht
... in dieser Hinsicht Euripides. Weil das
... entgegengesetzter Natur fast unwandelbar
... dasselbe ist, verliert es von seinem vielen ihm
... der Ordnung des Trauerspieles zustehenden Raume
... und ... Bald wird dies Wechseln unter einander

auf der Stelle zum völligen Stillstand aller bei einem ὕμνος εὐκτικός, bald muss es einem mehr oder minder bewegten Tanzliede seine Stelle überlassen. In der letzteren Art verschwindet es besonders bei Euripides oft gänzlich aus einem ganzen Stücke, so dass die herkömmliche Gewohnheit ausser der Parodos alle Chorlieder schlechthin Stasima zu nennen vollständig unrichtig wird. Nicht nur die Bakchen, auch der ganze Ion z. B hat auch nicht ein einziges Stasimon. Denn nach der Parodos der Athenerinnen folgt 464 statt ihres ersten Stasimons ein paeanisches Tanzlied mit Epodos, zum Schlusse an Pan und Phoebos gerichtet. Statt des zweiten folgt ebenfalls mit Epodos ein systaltischer vielfach dochmischer Tanz — die Trauer, dass Xuthos, der Fremdling nun einen Sohn haben solle und die echtattische Königin nicht. Statt des dritten steht der Zaubertanz zu Ehren der Hekate, welche den Anschlag Ion zu vergiften befördern soll. Eine Epodos fehlt hier, weil der Chor durch die Ankunft des Dieners unterbrochen wird, welcher das Mislingen des gedachten Planes und die neue Gefahr meldet. Das letzte kleine Stück, das der Chor noch hat, das der Responsion entbehrende von 1231 — 1245, — polyschematistische Glykoneen, Choriamben oder Ioniker, — 'uns wirds schlecht ergehen, die Herrin wird gesteinigt werden' — kann ebenfalls kein Stasimon sein.

Bei der Zeichnung der Figuren einer Parodos auf dem Boden der Orchestra werden die Dichter fast ausschliesslich ihren Schönheitssinn befragt haben. Um jene eines sogenannten systaltischen Tanzes zu entwerfen werden sie zugleich was ihnen von Kenntnis und Beobachtung menschlicher Natur zu Gebote stand mit Eifer zu Rathe gezogen haben. Ausser diesem und jenem wird noch ein drittes zur Geltung gekommen sein, wenn ein paeanischer oder sonst eine Gottheit verehrender Tanz zu verzeichnen war. Es wäre nämlich sehr seltsam, wenn in Wort und Klang, Versmass und Schritt auf das Wesen einer Gottheit und die Art ihrer Verehrung Rücksicht genommen wäre, nicht

aber zugleich in den Linien, welche die Choreuten auf dem Boden der Orchestra beschrieben, nicht zugleich in den Figuren, welche sich namentlich dem von oben herabschauenden beim Schlusse der Strophen zeigten. Wie man hier manches den Mysterien entlehnte hörte und sah, so erblickte man hier manches an mystisch-symbolische Figuren erinnernde, manches, was an die Sternbilder des Himmels mahnte. Unzweideutig spielt hierauf an der Ruf zum Iakchos in dem Tanzliede der Antigone des Sophokles:

ἰὼ πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄςτρων, νυχίων
φθεγμάτων ἐπίςκοπε,
παῖ Διὸς γένεθλον.

Nach einem mystischen Geschwätz, sagt Eustathios hierzu, nenne Sophokles den Dionysos der Sterne Chorführer und Boeckh bemerkt dazu: wir wollen den μυςτικὸν λῆρον behalten: er war dem religiösen Sinne des Sophokles nicht fremd. Auch Euripides sagt in dem vorhin erwähnten Zaubertanze im Ion, dass an der mystischen Nachtfeier des zwanzigsten Boedromion das Weltall mit seinen Gestirnen durch Tänze sich betheilige:

ὅτε καὶ Διὸς ἀςτερωπὸς ἀνεχόρευςεν αἰθήρ,
χορεύει δὲ ςελάνα

und wie die Worte weiter heissen.

12. Bühnentanz.

Μᾶλλον τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπεὶ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους . . . τὸ δὲ αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται.

Aristoteles.

Um eine Vorstellung zu gewinnen, wie ein Einzelgesang der heftigeren Art in lebhaften Schritten und Sprüngen mit einer der raschen Gedankenflucht entsprechenden Mimik aufgeführt wurde, dürfte ein nicht zu schwierig gewähltes Beispiel sein die Monodie, welche den Beschluss der Erkennungsscene zwischen Orestes und Iphigeneia in der Taurischen Iphigeneia macht. Orestes, scheint Seidler mit Recht zu behaupten, hält die ruhige Sprache der Trimeter, von welcher seine Schwester beinahe ganz abgekommen ist, durchweg fest. Auf die Klage Iphigeniens, wie sie durch des Vaters Grausamkeit zum Unglück, welches ununterbrochen fortschreite, bestimmt sei, wirft Orestes ein: ja, wenn du deinen Bruder getödtet hättest, und sie vollendet ihren Gedanken von dem wie ein böser Geist vorwärts schreitenden Unglück und mildert so zugleich das Grässliche, Unnennbare, dass sie selbst dies wirklich hätte thun sollen und können. Dieser Gedanke, welcher sich doch nicht abweisen lässt, und die Frage, ob sie nun wenigstens den Bruder zu retten im Stande sein werde, bildet den Inhalt der folgenden Monodie. Der Text lautet in Kirchhoffs Ausgabe Vers 851 ff.

1 ὦ μελέα δεινᾶς τόλμας. δείν' ἔτλαν
δείν' ἔτλαν, ὤμοι σύγγονε. παρὰ δ' ὀλίγον
ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον ἐξ ἐμᾶν
δαιχθεὶς χερῶν.

5 τὸ δ' ἐπ' αὐτοῖσι τίς τελευτά;
τίς τύχα μοι συγκυρήσει;
τίνα σοι πόρον εὑρομένα
πάλιν ἀπὸ πόλεως, ἀπὸ φόνου πέμψω
πατρίδ' ἐς 'Αργείαν,
10 πρὶν ἐπὶ ξίφος αἵματι σῷ
πελάσαι; τόδε σόν, ὦ μελέα ψυχά,
χρέος ἀνευρίσκειν.
πότερον κατὰ χέρσον, οὐχὶ ναΐ,
ἀλλὰ ποδῶν ῥιπᾷ;
15 θανάτῳ πελάσεις ἄρα βάρβαρα φῦλα
καὶ δι' ὁδοὺς ἀνόδους στείχων· διὰ Κυανέας μὴν
στενοπόρου πέτρας
μακρὰ κέλευθα ναΐοισιν δρασμοῖς.
τάλαινα, τάλαινα.
20 τίς ἂν οὖν τάδ' ἂν ἢ θεὸς ἢ βρότος ἢ
τί τῶν ἀδοκήτων
πόρον εὔπορον ἐξανύσαι,
δυοῖν τοῖν μόνοιν 'Ατρείδαιν
24 κακῶν ἔκλυσιν;

Bei Kirchhoff sind die den ersten Dochmios des achtzehnten Verses enthaltenden Silben noch mit zum siebzehnten gestellt und umgekehrt habe ich 'Ατρείδαιν vom Anfange des vierundzwanzigsten Verses weg an das Ende des vorhergehenden gesetzt. Zunächst die Bewegungen der Füsse. Die ersten vier Verse sind Dochmien. Der fünfte enthält eine glückverheissende trochaeische akatalektische Tripodie, welcher eine katalektische trochaeische Dipodie vorgesetzt ist. Der sechste zwei schwere trochaeische Dipodieen. Vers sieben wie der zehnte und zweiundzwanzigste eine anapaestische akatalektische Tripodie oder ein durch vierzeitige Pause am Schluss zu einem Dimeter zu ergänzender brachykatalektischer Vers. Acht und neun Dochmien, ebenso der elfte und zwölfte. Vers dreizehn eine anapaestologaoedische katalektische Pentapodie. Vers vierzehn ist wol lieber als daktylisch anzusehn als

für einen Dochmios, zur Vorbereitung auf den sechzehnten Vers, den schwierigen aber doch schliesslich glücklichen Ausgang wahrsagenden Hexameter. Vers funfzehn ähnlich dem dreizehnten eine anapaestische katalektische Pentapodie. Vers siebzehn und achtzehn Dochmien. Vers neunzehn kyklisch-anapaestische katalektische Tripodie, ebenso der einundzwanzigste. Zwanzig anapaestischer Dimeter. Vers dreiundzwanzig wie im fünften eine trochaeische akatalektische Tripodie mit vorgesetztem Iambos. Der Schluss ein Dochmios.

Die beiden Gefangenen, dürfen wir annehmen, sind zuerst von der dem Zuschauer linken Seite hergebracht, und stehen auch jetzt mehr dorthin. Iphigenie ist die Tempelstufen zu ihnen hinuntergestiegen, steht so, dass sie für ihre Bewegungen nach rechts (vom Zuschauer aus gesehen) Platz hat, zu ihrer rechten Orest, etwas weiter Pylades. Nach links vom Zuschauer aus, dort wo die Gefangenen hergekommen sind, wird man sich den Weg zum Meere führend denken, nach rechts vom Zuschauer aus den in das Innere des Landes. Zu den ersten vier Versen wird Iphigenie zum Bruder hingewendet sein und eher zu ihm hinstreben als weg von ihm. Vielleicht ist fast jedes Wort von einer Geberde begleitet, wie das Wort Bruder mit einer an die Umarmung erinnernden Stellung der Arme: sicher aber ist das eine Wort 'unfromm', 'grässlich' mit einer abwehrenden Ausstreckung beider nach aussen gekehrten Handflächen vom Bruder weg etwa nach vorn oder wenig nach der anderen Seite, welche die entsprechende Wendung des Gesichtes nach derselben Richtung begleitet. Die beiden Nachdenken eröffnenden folgenden Verse wurden passend mit der berühmten, beliebten Geberde des ἀποσκοπῶν[1]) in der Art begleitet, dass die rechte Hand ein

---

1) Athen. 14, 629 ἦν δὲ ὁ σκώψ τῶν ἀποποσκούντων τὸ σχῆμα, ἄκραν τὴν χεῖρα ὑπὲρ τοῦ μετώπου κεκυρτηκότων. μνημονεύει Αἰσχύλος ἐν Θεωροῖς

καὶ μὴν παλαιῶν τῶν δέ σοι σκωπευμάτων.

[illegible] Fläche nach unten, Zeigefinger und [illegible]brauen, wie ein Schirm an die Stirne [illegible] Bewegung, welche so natürlich ist. [illegible] der Sonne nicht blenden lassen, sondern [illegible], ist zugleich eine Geberde dessen, welcher [illegible] das ihn umgebende soll sein geistiges [illegible] ihn nicht blenden. Die Hand kann [illegible] hinunter gehen, dass sie beim zweiten [illegible] Verse in der Höhe des Kinns in derselben [illegible] oben einen Augenblick verweilt. Die zu [illegible] Versen gehörigen Schritte werden Iphigenien [illegible] des ersten diagonalartig hinter dem Bruder nach [illegible] hin und während des zweiten ebenso zurück[illegible]. Der im siebenten Verse mutig begonnene Gang [illegible], wenig nach der Landseite zu, wird der Frage [illegible] mit einem die Frage, die Bitte, ein 'gieb her' [illegible] Ausstrecken der nach oben geöffneten rechten Hand [illegible] als horizontal, begleitet. Der achte und neunte V[illegible] werden rückwärts gehend ein wenig nach links (von [illegible] Rücken- und Handbewegungen [illegible] (nach vorn etwas rechts vom Zu[illegible] wo dieses gespielt werden sollte, [illegible] nach Griechenland hin. [illegible] zum Schutze [illegible] rückwärts mehr [illegible] Diagonalbewegung [illegible] Raum zu ge[illegible] durch meinen [illegible] durch Auflegen [illegible] welche nach dem [illegible] die Denken[illegible]

[illegible]

ist, mimisch dargestellt. In der genannten Richtung kommt sie schreitend bei Anapaesten, laufend bei Daktylen von Vers dreizehn bis sechzehn vorwärts. Bei dem ersten derselben wird sie ihre Entschlossenheit durch die gerade erhobene linke zeigen, die Hand steht senkrecht, so dass sie weder den Rücken noch die Fläche derselben sieht, obgleich sie ihr Gesicht nach derselben Richtung wendet. Das 'nicht zu Schiff' wird sie durch ein leichtes Lebewol mit der rechten nach dem Meere hin begleiten. Das den daktylischen Hexameter einsilbig schliessende 'freilich' 'aber doch' kann ein aufwärts oder rückwärts Fahren des Kopfes[3]) hinreichend begleiten. Die Verse siebzehn und achtzehn sind mit einer Bewegung rückwärts halb rechts zu Orestes hin verbunden. Der engthorige Fels, der lange Pfad, der Schiffe Flucht werden gewiss mit beiden Händen horizontal nahe bei einander die Flächen einander zugekehrt versinnlicht, indem sie vom Leibe aus vorwärts streben und zuletzt sich, die Flächen nach unten gekehrt, wellenförmig bewegen, wobei bald die Spitzen bald die Wurzeln in die Höhe gehen. Während der Verse neunzehn bis zweiundzwanzig begiebt sie sich wider nach der linken Seite, von der Bühne aus gerechnet, und bei den beiden letzten bewegt sie sich zu ihrem Bruder hin. Beim neunzehnten Verse wird sie sich das Gesicht mit beiden Händen bedecken, zu den übrigen aber flehend beide Handflächen nach oben gekehrt in die Höhe halten.

Am meisten entgegen steht mimischer Darstellung eine antistrophische Anordnung. Sie fordert viel mehr, dass die künstlerische Form dem Zuschauer in ihrem Ebenmasse deutlich werde, als dass ihm die Phantasiebilder des erregten Vortragenden ähnlich wie diesem selbst vorschweben sollen. Desshalb verliess Euripides in seinen Monodien diese Architektonik nach dem Vorgange der jüngeren Dithyrambiker wesentlich der Mimik zu gefallen. Umge-

3) Am ebengenannten Orte:
Eccere autem capite nutat: non placet quod repperit.

gekehrt ist es ein sicheres Zeichen, dass er die letztere gemässigt wissen wollte, wenn er Vorträge dieser Art antistrophisch bildete.

Wie Aeschylos die Greise in der Parodos seines Agamemnon ausdrücklich hervorheben lässt, dass sie noch die Kraft ein daktylisches Chorlied zu tanzen haben, so lässt auch Euripides zuweilen Greise sich lebhaft und heftig bewegen. Der blinde Oedipus in der Klage um seine Söhne und um sein Weib wird Antigone ähnlich von seinem Schmerze im daktylischen Tanze herumgetrieben. Wenn der greise Peleus in der Andromache die Leiche seines einzigen Enkels Neoptolemos getragen werden sieht, so wird es uns rühren ihn in ähnlicher Weise sich austoben zu sehn. Einiger Milderung aber wird es bedürfen, wenn wir glauben sollen, dass der, welchen wir sehen, der Vater des Achilleus, der Gemahl der Thetis sei; wenn der Vorwurf, Euripides lässt die Könige und die Grössten gar zu armselig erscheinen, nicht gerecht sein soll. Im ruhigen Schritt nach den Anapaesten des ankündigenden Chores kommen die Träger der Leiche auf die Bühne. Vermutlich von der linken Seite her, da Neoptolemos in der Fremde umgekommen ist. Beim Schlusse der Anapaesten machen sie halt. Wie Antigone jenem ähnlichen Zuge voraneilt, so Peleus ihnen entgegen.

Πη. Ὤμοι ἐγώ, κακὸν οἷον ὁρῶ τόδε — Ia.
καὶ δέχομαι χερὶ δώμασί θ' ἁμοῖς.
ἰώ μοί μοι, αἶ αἶ.
ὦ πόλι Θεσσαλία, διολώλαμεν,
5 οἰχόμεθ'. οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι
λείπεται οἴκοις.
ὦ σχέτλιος παθέων ἄρ' ἐγώ, φίλον
εἰς τίνα βάλλων τέρψομαι αὐγάς;
ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρες.
10 εἴθε σ' ὑπ' Ἰλίῳ ἤναρε δαίμων
Σιμοεντίδα παρ' ἀκτάν.
Χο. οὗτός τ' ἂν ὡς ἐκ τῶνδ' ἐτιμᾶτ' ἄν, γέρον,

θανών, τὸ cὸν δ' ἦν ὧδ' ἂν εὐτυχέcτερον.

Πη. ὦ γάμος, ὦ γάμος, ὃς τάδε δώματα — I b.
15 καὶ πόλιν ὤλεcας, ὤλεcας ἁμάν,
αἶ αἶ ἒ ἔ. ὦ παῖ,
μήποτε cῶν λεχέων τὸ δυcώνυμον
ὤφελ' ἐμὸν γένος εἰς τέκνα καὶ δόμον
ἀμφιβαλέcθαι
20 Ἑρμιόνας ἀίδαν ἐπὶ cοί, τέκνον,
ἀλλὰ κεραυνῷ πρόcθεν ὀλέcθαι,
μηδ' ἐπὶ τοξοcύνᾳ φονίῳ πατρὸς
αἷμα τὸ διογενές ποτε Φοῖβον
βροτὸς εἰς θεὸν ἀνάψαι.

Χο. ὀτοτοτοῖ. — II a.
θανόντα δεcπόταν γόοις
νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω.

Πη. ὀτοτοτοῖ. — II b.
διάδοχα δ', ὦ τάλας ἐγώ
30 γέρων καὶ δυcτυχὴς δακρύω.

Χο. θεοῦ γὰρ αἶcα, θεὸς ἔκρανε cυμφοράν.

Πη. ἰὼ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρημον, — III a.
ὤμοι μοι,
γέροντ' ἄπαιδα νοcφίcας.

Χο. θανεῖν, θανεῖν cε, πρέcβυ, χρῆν πάρος τέκνων.

Πη. οὐ cπαράξομαι κόμαν,
οὐκ ἐπιθήcομαι κάρᾳ
κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; ὦ πόλις, πόλις,
διπλῶν τέκνων μ' ἐcτέρηcε Φοῖβος.

Χο. ὦ κακὰ παθὼν ἰδών τε δυcτυχὴς γέρον, — IV a.
τίν' αἰῶν' εἰς τὸ λοιπὸν ἕξεις;

Πη. ἄτεκνος, ἔρημος, οὐκ ἔχων πέρας κακῶν — IV b.
διαντλήcω πόνους ἐς Ἅιδαν.

Χο. μάτην δέ c' ἐν γάμοιcιν ὤλβιcαν θεοί.

Πη. ἀμπτάμενα φροῦδα πάντα κεῖται, — III b.
ὤμοι μοι
κόμπων μεταρcίων πρόcω.

Χο. μόνος μόνοιcιν ἐν δόμοις ἀναcτρέφῃ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Der Text nach Kirchhoff 1146 ff. mit einigen Verbesserungen G. Hermanns.

Mit den ersten drei Versen der ersten daktylischen Strophe ist Peleus zu Neoptolemos Leiche hingelangt. Der dritte spondeische wird nach Art der Daktylen so betont und getreten, dass immer die erste von je zwei Längen in guter Zeit steht. Ausgestreckte, etwas erhobene Arme zeigen sein Streben zu dem Geliebten hin. Die Verse vier bis acht sind am natürlichsten mit einer Bewegung nach vorn und dann nach der dem Zuschauer rechten Seite hin; die letzten der Strophe führen ihn zu der Leiche zurück. Von Geberden wird es nur Hinweisungen auf die Stadt, das Haus, die Freunde, auf die Leiche geben. Der an den gleichmässigen Gang des alltäglichen Lebens mahnende Trimetertakt der κρούπεζα und die Bewegungslosigkeit des Frauenchors und seine gesprochenen keinen Trost enthaltenden Worte bilden einen ergreifenden Gegensatz zu der phrygischen oder mixolydischen Harmonie, welche vor und nachher ertönt, und zu dem was man auf der Bühne sieht. Peleus hat sich bei der Strophe auf den Seiten eines Dreiecks bewegt. Die eine Spitze desselben liegt im Hintergrunde bei der Leiche; die ihr entgegengesetzte Seite ist der Vorderlinie der Bühne parallel und nahe; auf der Linie von dem für den Zuschauer rechts liegenden Winkel zur Leiche bewegt er sich zweimal, zu Anfang und zum Schluss und zwar beidemal von vorn nach dem Hintergrunde. Bei der Gegenstrophe finden wahrscheinlich ganz dieselben Bewegungen statt: zu Neoptolemos, nach vorn, zur Seite und wider zu Neoptolemos. Die Handbewegungen der Strophe werden sich mit ziemlicher Aehnlichkeit bei dem Inhalt der Gegenstrophe widerholen lassen. Der aus einem Anapaesten und einer

trochaeischen akatalektischen Dipodie mit aufgelöster erster Länge bestehende Schlussvers beider Strophen dient dazu die heftige Bewegung des Greises ebenso heftig und unsicher zu unterbrechen: der rechte Fuss tritt die Länge des Anapaesten und auch die Doppelkürze, welche unmittelbar auf dieselbe folgt; der linke die Länge des zweiten Trochaeos. Zugleich leitet dieser Schluss auf den iambisch-trochaeischen Kommos über, in welchen sich nunmehr die Monodie des Peleus verwandelt. Es gelingt dem Chor durch sein Beispiel den heftigen Schmerz und die Raserei des Peleus zu einer ruhigeren, ordentlichen Todtenklage zu mildern. Die Iamben und die Trochaeen, und besonders die Tripodieen der letzteren sind recht eigentlich das Organ hierfür. Denn Hades steht dem Dionysos und der Kora besonders nahe und die alles Leid wendenden Besprechungsformeln müssen selbst hier zum Besseren helfen. Zu Anfang und Vers vierzig singt der Chor eine kleine Strophe, zu welcher Peleus sogleich die Gegenstrophe giebt. Im übrigen entsprechen sich unter einander die Verse des Peleus sowie auch die eingestreuten Trimeter des Chores. Das erste Strophenpaar bis zu Vers dreissig wird mit dem Klageruf, einem Kretiker, in anderen Ausgaben einem Anapaesten, eröffnet Vielleicht begleiteten ihn Schläge auf Brust und Oberarm.

Die Schritte bei der ganzen Strophe führt der Chor zur Bühne hingewendet fast ganz auf der Stelle bleibend aus. Peleus wird durch dieselben Schritte bei seiner Gegenstrophe etwas mehr aus dem Hintergrunde gefördert werden, sonst wird er sich möglichst ebenso wie der Chor verhalten. Die Trimeter 31, 35 und 44, 48 des Chores, welche der Strophe und Gegenstrophe des Peleus vorangehen und sie nach dem dritten Verse unterbrechen, scheinen von Melik und Orchestik nichts oder fast nichts zu baben und zu der Art von Vers zwölf zurückzukehren. Peleus aber bleibt in seiner folgenden Strophe in dem ihm vom Chor gewiesenen Fahrwasser. Das Ganze wird gegen

Πη. 50

vorgetragen; zuerst
gegen sein eigenes
strophe des Chores,
mit Ithyphallikos giebt
welches Paar so zwischen
Antistrophe tritt. Die
wider gegenüber in
Gegenstrophe des Peleus
wie diese selbst mit
denn ἰώ Vers 32 ist
es viele Herausgeber in
Gegenstrophe sind wie die
der Anfang der vier letzten
Gegengewicht gegen das in der
etwa durch einen schmerz-
und durch Abschiedswinke

Vers elf und vierzehn wird
etwas auf und nieder gehen
Grundstellung zum Beginn
Aehnlich wird er die anderen
seinen beiden anderen Strophen
zu etwas zu Athem zu kommen.
Anordnung einer Mo-
eigentlicher Mimik bei der-
aber doch eins der seltenen
des Dichters aber für
des Unglücks würde man
habe den Alten und seinen
der Mimik manches Einzel-
des Aristophanes κρητικὰς
so sehr auf diese Art von Ge-
Unglücksvorstellungen
Sie waren ihm nicht allein
Das συλλέγων ist her-
Erst der folgende Vers

γάμους δ' ἀνοςίους εἰςφέρων εἰς τὴν τέχνην
bringt, was beim Euripides neu, was ihm eigenthümlich sei.

Die vorigen beiden Beispiele reichen schon hin um zu zeigen; dass es schon den Worten jeder Stelle anzumerken ist, ob Mimik im eigentlichen Sinne des Wortes mit ihr verbunden war oder nicht, und im ersteren Falle, in wie hohem Grade sie mit ihr verbunden war. Eine zu ausführliche und ins lächerliche übergehende Mimik wird man ausser bei dem Phryger im Orest schwerlich finden. Doch giebt es für das, was sorgfältige Beobachtung der Worte des Dichters schon deutlich zeigt, auch noch eine bestätigende Stimme aus dem Alterthume und zwar die des Aristoteles.

Zum Schlusse seiner Schrift von der Dichtkunst nämlich weist dieser das Urtheil derer zurück, welche die mimische Darstellung epischer Rhapsoden herabsetzen wollen. Scheinbar, sagt er, haben diese Beurtheiler recht. Eine überladene Mimik sei niedrig und gemein, weil sie eben solche Zuschauer annehme, welche durch alle Mittel der Darstellung zum Verständnis gebracht werden müssen. So sei es eine thörichte Mimik bei Flötenmusik den Diskos, indem man sich herum wälze (den Anlauf des Diskoswerfers in gebückter Stellung nachahmend) zur Darstellung zu bringen oder eine Skylla, indem sich der Chorführer mit langem Gewande herumzerre um an den Fischleib dieses Ungeheuers zu erinnern. Solcher Uebertreibungen in der Mimik habe Myniskos den Kallipides beschuldigt und ihn einen Affen gescholten. Selbst Pindar sei ebendeshalb von einigen getadelt. Doch, setzt er entscheidend hinzu, treffen solche Vorwürfe nur die Darstellenden und zwar manche epische Rhapsoden ebenso als manche tragische Schauspieler und nicht die Dichter. Deutlich ist also, dass Aristoteles von allen drei grossen Tragikern diesen Vorwurf zurückgewiesen wissen wollte. Da er selbst den Pindar zu nennen sich nicht bedachte, würde er den Euripides genannt haben, wenn ihn gerade

jene Tadler auch nur wenig im Auge gehabt hätten. Was Engel in seiner zunächst für deutsche Bühnen berechneten Mimik sagt, dass es gar zu schülerhaft sei überall, fast bei jedem Worte, eine Geberde zu machen, dieses ebenfalls gewusst und auch beobachtet zu haben, können wir getrost, müssen wir sicher dem Euripides und auch seinen besten Schauspielern zutrauen. Aber freilich waren die Alten die Athener andere Zuschauer als wir. Ihnen in seinen Darstellungen der Leidenschaft besonders in einer Weise, welche uns nicht wol überladen, aber leicht übertrieben erscheinen könnte, volle Genüge gethan zu haben, so als der weiseste der Dichter, d. h. der, welcher menschliche Natur am besten kennt und deutlich macht, und als der tragischste gepriesen zu sein: diesen Reichthum wird man dem Euripides nachrühmen und an seinen Werken wider zu erkennen streben müssen.

Noch hoffe ich soll dies deutlich geworden sein, dass unser Dichter wie einer des klassischen Alterthums dem Grundsatze, welchen man bei Athenaeos findet, dass die besten Dichtungen die mit Tanz verbundenen waren, huldigte und dass manches seiner Worte noch ein anderes Aussehen, als es sonst für uns hat, gewinnt, wenn man es von dieser Seite betrachtet. Ja das gesammte attische Trauerspiel wird uns durch eine solche Bemühung näher gerückt werden, um soviel näher gerückt werden als was wir sehen uns tiefer ins Herz geht als was wir hören und lesen.

Register.

